

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

20.YÜZYIL HEYKEL SANATINDA PLASTİK BİR ÖĞE OLARAK MEKÂN

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan
20106100 İbrahim Çağdaş ERÇELİK

Danışman
Prof. Dr. Neslihan PALA

Şubat 2022

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA PLASTİK BİR ÖĞE OLARAK MEKÂN

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan
20106100 İbrahim Çağdaş ERÇELİK

Danışman
Prof. Dr. Neslihan PALA

Şubat 2022

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
İÇİNDEKİLER.....	I
RESİMLER LİSTESİ	III
ÖNSÖZ	VI
ABSTRACT	VII
ÖZET	VIII
SUMMARY	X
1. GİRİŞ	1
2. MEKÂN KAVRAMI	2
2.1. Mekânın Tanımı	2
2.2. Mekân Kavramı Yorumları	3
3. MEKÂN VE İMGE	10
3.1. Mekânsal Algı	13
3.2. Mekânsal İmge	16
3.3. Sanat Nesnesi ve Mekânsal İmge	18
4. HEYKEL VE MEKÂN İLİŞKİSİ	24
4.1. 20.yüzyıl Öncesi Heykel ve Mekân İlişkisi	26
4.2. 20.yüzyılda Heykel ve Mekân ilişkisi	32
5. 20.YÜZYIL HEYKEL SANATINDA MEKÂN YORUMLARI	38
5.1. Sanatsal Akımların Yaklaşımları.....	39
5.1.1. Fütürizm ve Konstruktivizmin mekân yorumları	39
5.1.2. Kübist mekân yorumları.....	43
5.1.3. Minimalizm	46
5.1.4. Enstalasyon Sanatı	51
5.2. Mimari Formların Yorumlanması	57

5.3. Doğal Mekânların Yorumlanması.....	61
5.4. Üslupsal Yaklaşımlar	63
5.4.1. Giacometti'nin heykellerinde mekân ögesi	63
5.4.2. Jean Dubuffet.....	67
5.4.3. Giacomo Manzu'nun heykellerinde mekân ögesi	71
5.4.4. Arturo Martini'nin heykellerinde mekân ögesi	74
6. UYGULAMALAR	80
6.1. Mekân Ögesi ve İçerik.....	80
6.2. .Plastik Bir Öge Olarak Mekân	86
7. SONUÇ	108
KAYNAKÇA	112
ÖZGEÇMİŞ.....	118

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Resim 3.1. Van Gogh “Arles’deki Yatak Odası” 1888	21
Resim 3.2. Edward Munch “Çılgılık” 1893	22
Resim 3.3. George Segal “Yatakta Oturan Kadın” 1996	23
Resim4.1. Antik Atina-Akropol ve Agora Rekonstrüksiyonu	28
Resim4.2. Efes Antik Kenti Kütüphane Binası.....	28
Resim4.3. Notre-Dame de Sion Katedrali, Paris.....	29
Resim4.4. Campidoglio Meydanı, Roma	30
Resim4.5. Trevi Çeşmesi, 1762, Roma	31
Resim4.6. Cumhuriyet Anıtı, 1879, Paris.....	32
Resim 5.1. Umberto Boccioni “Bir Şişenin Boşlukta Gelişimi”1912.....	40
Resim 5.2. Tatlin, ‘III.Enternasyonal Anıtı’ 1919	42
Resim 5.3. El Lissitzky ‘Proun Mekânı’ 1923	43
Resim 5.4. Pablo Picasso ‘Gitar’ 1912-1914.....	44
Resim 5.5. Pablo Picasso “Bahçedeki Kadın” 1929	45
Resim 5.6. Henri Laurens, ‘Şişe ve Bardak’ 1918	46
Resim 5.7. Robert Morris “Koridor” 1974	48
Resim 5.8. Donald Judd “15 Adet Beton” 1980	49
Resim 5.9. Carl Andre “Düşüş” 1968	50
Resim 5.10. Richard Serra “Zaman Meselesi” 1997.....	51
Resim 5.11. Daniel Bruen “İki Düzlem” 1986	53
Resim 5.12. Lucas Samaras “Oda 2” 1966	54
Resim 5.13. Dan Flavin “isimsiz” 1961	55
Resim 5.14. Alice Aycock “Law Building With Dirty Room”1973.....	56
Resim 5.15. Hermann Obrist "Hareket" 1927.....	58
Resim 5.16. Johannes Itten "Tower of Fire" 1919	59
Resim 5.17. Syvlain Coentın “Buildings” 1995	60
Resim 5.18. Isabel&Alfredo Aquilizan “isimsiz” 1997	61
Resim 5.19. David Smith “Houdson Nehri Manzarası” 1950	62
Resim 5.20. Jorge Mayek “isimsiz” 1995	63

Resim 5.21. Alberto Giacometti “Gerçeküstücü Masa” 1933	64
Resim 5.22. Alberto Giacometti“Sabah 4’te Saray’1932	64
Resim 5.23. Alberto Giacometti“Sabah 4’te Saray’1932	65
Resim 5.24. Alberto Giacometti ‘Meydan’ 1948.....	66
Resim 5.25. Jean Dubuffet, “Hourloupe”, 1966	67
Resim 5.26. Jean Dubuffet, "Evrak Masası" 1968	68
Resim 5.27. Jean Dubuffet "Dört Ağaçlar Grubu"1969	69
Resim 5.28. Jean Dubuffet, "Kış Bahçesi" 1974	69
Resim 5.29. Jean Dubuffet "Kış Bahçesi" 1974	70
Resim 5.30. Jean Dubuffet "Kış Bahçesi" 1974	70
Resim 5.31. Giacomo Manzu “Partizan Anıtı” 1977	71
Resim 5.32. Giacomo Manzu “Partizan Anıtı” (detay).....	72
Resim 5.33. Giacomo Manzu “Giyinmiş Thebe” 1985.....	73
Resim 5.34. Giacomo Manzu “Düşen Thebe” 1985	73
Resim 5.35. Arturo Martini “İsa’nın Çarmıhtan İndirilişi” 1925.....	74
Resim 5.36. Arturo Martini “İsa’nın Doğumu”1926	75
Resim 5.37. Arturo Martini “Balıkçının Karısı” 1931	75
Resim 5.38. Arturo Martini “Kasırğa” 1938.....	76
Resim 5.39. Arturo Martini “Bekleyen Kadın”	76
Resim 5.40. Arturo Martini “Olay” 1931	77
Resim 5.41. Arturo Martini“Pencereden Bakan Kadın”	77
Resim 5.42. Arturo Martini“Pierrot ile Tiyatro”.....	78
Resim 5.43. Arturo Martini “Yalnızlık”	78
Resim 6.1. AugustRodin, “Cehennem Kapıları” 1880.....	81
Resim 6.2. AugustRodin “Romeo ve Juliet” 1905	81
Resim 6.3. AugustRodin, “Orfeo ve Euridice” 1893	82
Resim 6.4. Del’aune, “Kral Ubu” 1998.....	82
Resim 6.5. Coderch Mala, “Hamlet”.....	83
Resim 6.6. Antoine Josse, “Don Kişot”.....	83
Resim 6.7. “Yalnız” 2011	87
Resim 6.8. “İşçiler”2011	88
Resim 6.9. “Neyzen Tevfik”2011	88

Resim 6.10. “Burgazada’da Sait Faik” 2012	89
Resim 6.11. “Sait Faik” 2012.....	90
Resim 6.12. “Puslu Kıtalar Atlası” 2012	91
Resim 6.13. ”Kubelik/ Puslu Kıtalar Atlası” 2012.....	92
Resim 6.14. “Matmazel Noraliya’nın Koltuğu”	92
Resim 6.15. “Nazım Hikmet- Yatar Bursa Kalesinde” 2013	94
Resim 6.16. Piotr Dumala, “Suç ve Ceza Romanı için illüstrasyon” 2000	95
Resim 6.17. “Raskolnikov” 2016	96
Resim 6.18. “Yer Altından Notlar” 2016	97
Resim 6.19. “Karamazov Kardeşler” 2016.....	98
Resim 6.20. “Kumarbaz” 2016	98
Resim 6.21. Atıf Yılmaz“Ah Güzel İstanbul ” 1966.....	99
Resim 6.22. “Ah Güzel İstanbul” 2018.....	99
Resim 6.23. “Masumiyet/ Z.Demirkubuz”2017	100
Resim 6.24. “Sevmek Zamanı/Metin Erksan”2017	100
Resim 6.25. “Muhsin Bey/YavuzTurgul” 2017	101
Resim 6.26. “İzsürücü/ Tarkovsky” 2020	101
Resim 6.27. “Bulutlu Gece” 2018.....	102
Resim 6.28. “Meyhane” 2018	103
Resim 6.29. “İstanbul Ansiklopedisi” 2018.....	103
Resim 6.30. “Karayel” 2019	104
Resim 6.31. “John Lennon ve Yoko Ono” 2019.....	104
Resim 6.32. “Palto,(eskiz)” 2019	105
Resim 6.33. “Palto” 2019	105
Resim 6.34. “Ressam” 2020	106
Resim 6.35. “Sokak” 2021.....	107

ÖNSÖZ

Heykel sanatının mekân ile ilişkisi, 20. yüzyıla kadar heykelin içinde bulunduğu ve onu çevreleyen alan ile olan bağlantısının geçirdiği dönüşümleri kapsamaktadır. Bu süreç, genel olarak, temsil değeri taşıyan heykel sanatının, mimari ile olan bağının zayıflaması ve heykelin giderek kendi özel mekânını belirlemesi şeklinde özetlenebilir.

Mekânın, çevresel bir unsur olmasının dışında, kavramsal olarak heykel sanatının temel sorunsallarından biri haline gelmesi 20. yüzyılda ortaya çıkan modernist akımlar ile birlikte gerçekleşmiştir. Kaidenin ortadan kalkması, heykelin mekâna yayılması ve kendi mekânını yaratması gibi önemli gelişmelerin yaşandığı bu dönemde, heykel sanatında mekânsal imgelerden yola çıkarak gerçekleştirilen ve mekânın plastik bir öge olarak öne çıktığı çeşitli örnekler ortaya konulmuştur.

Bu eser metin, 20.yüzyılda, heykel sanatının mekân kavramı ile olan ilişkisini ve mekânsal imgeden yola çıkarak gerçekleştirilen çalışmaları, birbirleri ile olan bağlantıları açısından araştırmayı hedeflemektedir.

ABSTRACT

The relationship of the art of sculpture with place includes the transformations that the sculpture was in and its connection with the surrounding place until the 20th century. This process can be summarized as the weakening of the connection between sculpture, which has a representational value, with architecture, and the sculpture gradually determining its own place.

Apart from being an environmental factor, the conceptualization of place as one of the main problematics of the art of sculpture took place with the modernist movements emerging in the 20th century. In this period, when important developments such as the disappearance of the pedestal, the spread of the sculpture to the place and the creation of its own place, various examples were revealed in the art of sculpture based on spatial images and where the place stands out as a plastic element.

This work aims to investigate the relationship of sculpture with the concept of place in the 20th century and the works that are based on the spatial image in terms of their connections with each other.

ÖZET

(20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA PLASTİK BİR ÖĞE OLARAK MEKÂN)

“20. Yüzyıl Heykel Sanatında Plastik Bir Öğe Olarak Mekân” isimli eser-metin çalışmasının amacı, 20. Yüzyılda ortaya çıkan modern heykel sanatının mekân kavramı ile olan ilişkisi açısından, mekânsal imge yorumlarını araştırmaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde mekân kavramının kökenleri ve düşünce tarihi açısından çeşitli yorumları incelenmiştir. Antik Yunan uygarlığından günümüze değin uzanan çizgide mekân kavramı hakkında yapılan çalışmalarla ilgili çeşitli görüşlere yer verilerek, mekân kavramının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği aşamalar ortaya konulmuştur.

‘Mekân ve İmge’ adlı bölümde insan zihninin mekân ile olan ilişkisini ve bu ilişki sonucunda ortaya çıkan mekân imgesinin sanat nesnesi ile olan bağlantısı incelenmiştir. ‘Mekânsal Algı’ ve ‘Mekânsal İmge’ başlıkları altında insanın mekânı kavrayış aşamaları ve zihinde imge olarak meydana gelen mekân yansımalarının nitelikleri araştırılmıştır. Son olarak mekânsal imge, farklı sanat disiplinleri ile karşılaştırmalı olarak ortaya konulmuş, çeşitli örneklerden yola çıkarak, sanat eserlerindeki mekânsal imge yorumları değerlendirilmiştir.

‘Heykel ve Mekân İlişkisi’ başlıklı bölümde, 20.yüzyıla kadar olan ve 20.yüzyılda heykel ve mekân ilişkisi, iki ayrı başlık altında incelenmiştir. 20. yüzyıla kadar olan dönemde, tarihsel süreç içerisinde değişen toplumsal koşulların etkisiyle heykelin çevresiyle kurduğu ilişki düzeyinde olan mekân, 20. yüzyılla birlikte heykel sanatının başat sorunsallarından bir haline gelmiş ve mekânın heykele dâhil olmasıyla önemli bir dönüşüm geçirmiştir.

‘20.yüzyıl Heykel Sanatında Mekân Yorumları’ bölümünde çalışmanın temel amacı olan mekânsal imgelerin heykel sanatı açısından ele alınış biçimleri, örnekler

üzerinden incelenmektedir. Bu örnekler, ‘Sanat Akımlarının Yaklaşımları’, ‘Mimari Formların Yorumları’, ‘Doğal Mekânların Yorumları’, ve herhangi bir akıma bağlı olmayan, birbirinden farklı sanatçıların ‘Üslupsal Yaklaşımları’ olarak dört ayrı başlık altında araştırılmıştır.

Son olarak ‘Uygulamalar’ bölümü, mekânsal imgeleri kullanarak gerçekleştirilen çalışmalara ayrılmıştır. Bu bölümün ilk başlığı olan ‘Mekân Ögesi ve İçerik’, uygulamaların konusunun, mekânsal öğeler ile olan bağlantısını açıklamayı amaçlamaktadır. ‘Plastik Bir Öge Olarak Mekân’ isimli ikinci başlık altında ise uygulamalarda kullanılan mekânsal öğelerin biçimsel özellikleri incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Heykel, Mekân, Mekânsal İmge, Mekân Ögesi, Mekân Kavram

SUMMARY

PLACE AS A PLASTIC ITEM IN 20TH CENTURY SCULPTURE ART

The aim of the work-text study titled "Place as a Plastic Element in the Twentieth Century Sculpture Art" is to investigate the interpretations of spatial images in terms of the relation of modern sculpture art emerging in the 20th century with the concept of place.

In the first part of the study, the origins of the concept of place and its various interpretations in terms of intellectual history are examined. The stages of the concept of place in the historical process have been revealed by giving place to various opinions about the studies on the concept of place in the process extending from the ancient Greek civilization to the present day.

In the section "Place and Image", the relationship of the human mind with place and the connection between the image of place and the art object as a result of this relationship has been examined. Under the titles of "Spatial Perception" and "Spatial Image", the stages of human understanding of place and the qualities of place reflection that occur as an image in the mind have been investigated. Finally, the spatial image was presented in comparison with different art disciplines, and the spatial image interpretations in the works of art were evaluated on the basis of various examples.

In the "Relationship between Sculpture and Place" section, the relationship between sculpture and place until the 20th century and the 20th century has been examined under two separate headings. Until the 20th century, the place, which was at the level of the relationship between the sculpture and its environment due to the changing social conditions in the historical process, became one of the main problems of the art of sculpture in the 20th century and underwent an important transformation with the inclusion of the place in sculpture.

In the "Spatial Interpretations in 20th Century Sculpture Art" section, the main purpose of the study, is to examine the way spatial images are held in terms of sculpture art through examples. These examples have been researched under four different titles as "Approaches of Art Movements", "Interpretation of Architectural Forms", "Interpretation of Natural Places" and "Stylistic Approaches" of different artists.

Finally, the 'Applications' section is devoted to the studies carried out using spatial images. The first title of this section, 'Place, Element and Content', aims to explain the connection of the subject of the applications with the spatial elements. The formal characteristics of the spatial elements used in the applications were examined under the second title "Place as a Plastic Element".

KEY WORDS: Sculpture, Place, Spatial Image, Element Of Place, Concept Of Place

1.GİRİŞ

20.yüzyılın ilk yarısında siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan değişim süreci, diğer tüm sanat alanlarını olduğu gibi heykel sanatını da etkilemiş, önemli bir dönüşüm geçirmesine neden olmuştur. 20.yüzyıla kadar dini, siyasi ve finansal alanda egemen olan kurumların hakimiyet alanı altında şekillenen heykel sanatı, 20.yüzyıl ile birlikte, kişisel anlatım biçimlerinin önem kazandığı, kalıplaşmış kimi özelliklerinin sorgulanmaya başladığı yeni bir döneme girmiştir.

20.yüzyıla kadar genellikle figüratif alanda yoğunlaşmış ve bu alanda örnekler ortaya koymuş olan heykel sanatının, tarihsel süreci boyunca evrimi ve gelişimi, figür üzerindeki yorumlarının değişimi göz önüne alınarak incelenmektedir. 20.yüzyıla birlikte ise heykel sanatında gelişen yenilikçi hareketler, sınırsız bir özgürleşme dönemini ve biçimsel çeşitliliği beraberinde getirmiş; böylece figüratif alan, önceki dönemlerde olduğu gibi heykel sanatının bütününe yayılan egemen bir anlayış olmaktan çok, sanatsal gelişmelerin etkisi ile şekillenen bir ifade biçimi haline gelmiştir. Figüratif çalışmaların yanı sıra farklı kavram ve temaların ele alındığı bu dönemde, heykel ve mekân ilişkisi farklı bir boyut kazanmış; mekân kavramı, heykel sanatı içinde giderek önem kazanan bir sorunsal olarak irdelenmeye başlanmıştır.

Heykel ve mekân ilişkisinde önemli bir dönüşümün gerçekleşmesini sağlayan sanatçılar, mekâna yayılan ve izleyiciyi heykelin bir katılımcısı haline getiren ya da mekânın plastik bir öge olarak heykele dâhil edildiği çeşitli örnekler ortaya koymuşlardır. Bu çalışmanın amacı 20.yüzyıl heykel sanatında mekân ögesinin işleniş biçimlerini irdelerek, örneklendirilen eserlerin, dönemsel ve üslupsal farklarını ortaya koymaktır.

2.MEKÂN KAVRAMI

2.1.Mekânın Tanımı

Mekân sözcüğü, farklı alanlarda çeşitli tanımları yapılarak açıklanmış olmakla birlikte genel olarak insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk olarak tanımlanmaktadır.¹ Arapça ‘olmak’ anlamına gelen ‘kevn’ sözcüğünden türeyen ‘mekân’, yer, mahal, ev, oturlan yer anlamlarına gelir.² “Mekân, İngilizce’deki ‘place’ veya ‘space’ sözcüklerinin karşılığı olan, Türkçe metinlerde zaman zaman, ‘uzam’ veya ‘uzay’ olarak kullanılan ve her iki kavramı da kapsayan anlamıyla kullanılabilir.”³

Mekân sözcüğünün karşılığı olarak kullanılan uzam; “Algılanan nesnelere temel niteliği veya bir nesnenin uzayda kapladığı yer”⁴, uzay ise ; “Tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yer”⁵ diye tanımlanmaktadır.

Felsefe, bilim, sanat gibi birçok alanın temel konularından birini oluşturan mekân, bu alanların her biri tarafından farklı yönleriyle ele alınmakta ve çeşitli tanımları yapılarak açıklanmaktadır. Ayrıca kültürel, toplumsal yapıya göre farklılıklar gösterdiği gibi tarihin farklı dönemlerinde anlam değişikliğine uğradığı için mekânın, kavram olarak geçerli, genel bir tanımının yapılması ve sınırlarının belirlenmesi zorlaşmaktadır. Mekân ve insan arasında kurulan ilişki, kültürü, dili, yaşam tarzını etkilerken, insanın mekâna yüklediği anlama bağlı olarak yeniden şekillenmektedir.

¹ Doğan HASOL, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, 313.

² Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, 604.

³ Akbal SÜALP, *Zamanmekân- Kuram ve Sinema*, 89.

⁴ Orhan HANÇERLİĞİOĞLU, *Türkdili Sözlüğü*, 500.

⁵ A.g.k., 500

2.2.Mekân Kavramı Yorumları

Yer, yeryüzü, toprak, bölge gibi coğrafi ve fiziki anlamlarının yanı sıra zihinsel ve teorik boyutlarıyla da incelenen mekân kavramının kökenleri Antik Yunan felsefesine dayanmaktadır. Mekân kavramını incelerken Antik Yunan felsefesinin kullandığı terimler, bugün kullandığımız mekân sözcüğünü tam olarak karşılamamaktadır. Bunu anlayabilmek için çeşitli dillerdeki karşılıklarını ve bu karşılıkların Antik Yunan dönemindeki kavramsal kökenlerini belirlememiz gerekir.

Mekân sözcüğünün İngilizce karşılığı olan ‘space’, Yunancadaki ‘stadion’ ve Latincedeki ‘spatium’ sözcükleri ile bağlantılıdır. ‘Stadion’ uzunluk birimi iken ‘spatium’, şeyler arasındaki mesafeyi ve fiziki bir alanı ifade eder.⁶

Antik Yunan döneminde mekân kavramına dair incelemeler ise ‘topos’ ve ‘khora’ kavramları üzerinden ilerlemektedir. ‘Khora’, daha çok ‘uzama-genişleme’ anlamında kullanılırken, ‘topos’, konum-lokasyon anlamına gelmektedir.⁷Fakat bu iki kavram da birçok farklı şekillerde karşımıza çıkar ve dolayısıyla birbirlerinden hangi sınırlarla ayrıldığı netlik kazanmamıştır. ‘Khora’ kavramı “...tüm türleri içine alarak onları şekillendirecek bir yapıdadır. Görülen ve duyulan şeylerin yatağı ve temelidir.”⁸ ‘Topos’ ise yer, bölge, alan ve ya pozisyon gibi karşılıklara sahiptir. Dönemlere ve anlayışlara göre kavramların kullanımı değişiklik göstermiştir. Örneğin Platon ‘khora’ yı tercih ederken, Aristoteles ‘topos’ kavramı ile incelemelerini sürdürmüştür. “Bunun sebebi Aristoteles’in doğayı incelerken mekânı hocası Platon’un kabul ettiği gibi matematiksel bir şey olmaktan çok doğadaki fiziki bir şey olarak incelemesidir.”⁹

Mekân kavramının düşünce tarihi boyunca önemli bir inceleme alanı olmasının başlıca sebeplerinden biri, mekân algısının varlık ve evren anlayışları ile yakından ilişkili olmasıdır. Tarihsel süreç içerisinde evren anlayışının değişimi ile birlikte

⁶ Henri LEFEBVRE, *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, 8.

⁷ Erdem ÜNGÖR, *Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân ilişkileri*, 11.

⁸ Merve KAPLAN, *Platon’un Timaios ve Şölen Diyaloglarındaki Kavramlarına Farklı Yaklaşımlar*, 116.

⁹ Elife KILIÇ, *Aristoteles ile Farabi’nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi*, 25.

mekân algısı ve mekân kavramına yaklaşım biçimlerinde değişimler gerçekleşmiştir.¹⁰

Mekân kavramı üzerine yapılan incelemeler arasında, öncelikle Antik Yunan döneminin düşünürleri Platon ve Aristoteles'in yaptığı çalışmalar önemli bir yer tutmaktadır. Platon, mekân kavramını temel düşüncesini üzerine inşa ettiği idealar kuramı çerçevesinden açıklamaktadır. Ona göre duyu yoluyla algılanan fiziksel dünya, zihin yoluyla kavranabilen idealar dünyasının yansımasıdır. Mekân ise bu ikili varlık anlayışının dışında üçüncü bir kategori¹¹ olarak "bütün şekillerin ötesinde ve bütün türleri içine alabilecek bir yapıdır... ne duyumsanabilir fiziki varlığa ne de kavranabilir ideal bir varlığa sahiptir."¹² Platon, mekânı her şeyi içine alan bir kap gibi düşünür ve varoluşun üzerinde meydana geldiği bir yatağa benzetmektedir.¹³

"...bütün cisimleri içine alan kaptan bahsederken hep aynı kavramı kullanmalıyız, çünkü o hiçbir zaman kendi öz niteliğinden bir şey kaybetmez; o her zaman, her şeyi içine alır ve içine giren şeylerin şekillerini almaz...İçine girip ayrılan cisimler ise sürekli olan şeylerin kopyalarıdır."¹⁴

Platon'a göre mekân, her biri ayrı şekillere sahip olan nesnelere yatağı olduğuna göre, tüm şekillerden arındırılmış olması gerekir. Hareket halinde olan nesnelere değişkenlik göstermesinin aksine, mekân değişim içinde değildir ve fiziksel dünyanın oluşmasına aracılık eden soyut bir araçtır.

Aristoteles'e göre ise iki türlü mekân bulunmaktadır. Bunlar bütün nesnelere içinde bulunduğu ortak genel mekân (koinos-topos) ve nesnelere sahip olduğu sınır anlamındaki özel mekânlardır. (idios-topos).¹⁵

¹⁰ A.g.e., 2.

¹¹ A.g.e., 20.

¹² Adnan AKAN, *Timaios Diyalogunun Etik-Politik Okuması*, 9.

¹³ Bkz. (9), KILIÇ, 20.

¹⁴ PLATON, *Timaios*, 45.

¹⁵ Şaban HAKLI, *İslam Felsefesinde Mekân ve Boşluk Tasavvurunun Kozmolojiye Tatbiki*, 45.

Örneğin bir bahçe, orada mevcut olan elma ağacının genel mekânı iken, elma ağacının fiziksel olarak sahip olduğu sınır, onun özel mekânıdır. Her nesne sınırlarla çevrilidir ve bu sınırlar diğer nesnelere ayrılmasını ve onun bütün halinde kalmasını sağlar. Aristoteles, özel mekânı “saran nesne ile sarılan nesne arasındaki sınır”¹⁶ olarak tanımlarken diğer taraftan nesnenin biçimi olarak düşünmektedir. Fakat her iki durumda da bir mekândan söz edilebilmesinin tek koşulu, nesneyi bir ‘saran’ın olmasıdır.

“Yer (mekân) her cismi ilk saran şeyse o bir sınır olsa gerek, dolayısıyla büyüklük ve büyüklüğün maddesi onunla belirlenen, sınırlanan yer (mekân) her bir nesnenin biçimi ve şekli diye düşünülebilir, çünkü budur her bir nesnenin sırrı.”¹⁷

Nesneler bir mekândan diğer bir mekâna doğru yer değiştirmektedir. Aynı yerde iki nesne olamayacağına göre mekân bir nesne değildir. Fakat nesneden ayrı düşünülemez ve onun boyutlarına göre şekil alır. Bu yüzden nesneyi ve mekânı birbirinden bağımsız düşünemeyiz. Her nesnenin bir mekânı vardır ve her mekânda bir nesne bulunur.

“...yerin (mekânın) var olduğu cisimlerin birbirinin yerini almasından belli diye düşünülüyor. Nitekim şimdi suyun bulunduğu yerde, sözgelisi su bir kaptan döküldüğünde hava var, bu durumda aynı yeri başka bir cisim dolduruyor. Yer ise içinde oluşan ve değişen her şeyden değişik bir şey olarak görünüyor. Çünkü şimdi hava olan yerde daha önce su vardı; dolayısıyla şu açık; yer, herhangi bir şey; değişimin ona doğru ve ondan olduğu mekân her iki nesneden değişik bir şey.”¹⁸

Aristoteles’e göre mekân ve hareket birlikte var olurlar. Nesneler sürekli hareket halindedir ve birbirleri ile yer değiştirmektedirler. Bu yer değiştirmeye imkan sağlayan mekânın, sabit ve değişmez olması gerekir. Dolayısıyla tüm

¹⁶ ARİSTOTELES, *Fizik*, 151-153.

¹⁷ A.g.k., 141

¹⁸ Bkz. (16), ARİSTOTELES, 135.

mekânları kapsayan evren, sınırsız değil sonludur ve dışında onu kapsayan herhangi bir mekânı yoktur.

16.yüzyılda ortaya çıkan bilimsel gelişmeler, Aristoteles'in ortaya koyduğu mekân teorisini ve sınırlı evren düşüncesini parçalamaya başlamıştır.¹⁹ Kopernik ve Galileo'nun dünyanın hareket ettiği ve evrenin merkezinde güneşin olduğunu ileri süren fikirleri, sonsuz mekân anlayışının gelişmesini sağlamıştır. "Sınırlı ve yerleşik bir evren modelinden, sonsuz mekân anlayışına geçişte etkili olan isimlerden birisi de şüphesiz Descartes'tır."²⁰

Descartes, mekânın yükseklik, genişlik ve derinliği olan, x,y,z koordinat sistemiyle hesaplanabilir ve ölçülebilir bir alan olduğu fikrini geliştirir. Dolayısıyla insandan bağımsız ve ayrı olarak ele aldığı mekânı, rasyonel bir analizle açıklar. Mekânın maddi bir içerikten meydana geldiğini ve maddeyle özdeş olduğunu kabul eder. Onu işgal eden cisimden ayrı düşünülemez.²¹

"Mekânın batı düşüncesinde ortaya çıktığı ilk dönemlere baktığımızda, mutlak mekân anlayışının baskın olduğunu söylemek mümkündür. Bu mekân, içerisinde her şeyin meydana geldiği bir konteynirdir. Sabit ve değişmezdir. Bunu hem Newton'un, hem Galileo'nun hem de Descartes'ın çalışmalarında görmek mümkündür. Bu anlayışa göre mekân, üç boyutlu bir ızgara olarak temsil edilir. Yükseklik, genişlik ve derinliği olan bir sabit konteynir. Koordinat sistemine dayanan bu mekân algısının büyük ölçüde geometriye indirildiğini söyleyebiliriz. Böylece mekân, hem hesaplanabilen hem de ölçülebilen bir nesne olarak görülmektedir. Mekân, noktalar, çizgiler ve alanlardan oluşan ve kontrol edilebilen bir varlıktır."²²

Bilinç (ruh) ve nesneyi (beden) birbirinden ayrılan iki farklı alan olarak kabul eden Descartes, ben ve ben olmayı, düşünce ile bedeni, özne ile nesneyi keskin bir

¹⁹ Bkz. (7), ÜNGÖR, 19.

²⁰ A.g.e., s.20

²¹ Mehmet A. UYSAL, *Sanatta Mekân Algısı- Mekânla Oynamak*, 8.

²² İlhan KAYA, *Coğrafi Düşünce Mekân Tartışmaları*, 3.

biçimde ayırır. Bu yüzden mekânın insan bilincinden bağımsız olarak var olduğu kabul edilmelidir.

“Descartes’e göre madde ve düşünce ve ya beden ve ruh, birbirinden taban tabana farklı fakat aynı ölçekte var ve gerçek olan iki tözdür: Maddenin ana niteliği yer kaplamak, ruhun ana niteliği düşünmektir. Bu, şu demektir: Madde yer kaplar, ancak asla düşünmez; ruh ise düşünür ancak asla yer kaplamaz.”²³

Descartes, nesnelere dünyasından bağımsız olarak boşluğun varlığını reddeder. Ona göre boş mekân yoktur. Nesnelere uzunluk, genişlik ve derinlikten oluştuğu için aralarındaki mekân da aynı özelliklere sahip olmalıdır.²⁴

Kant ise mekân kavramını açıklarken, onu deneyle kanıtlanamayacak olgular için kullanılan ‘apriori’ (önsel) olarak bildiğimizi ileri sürer. Mekân, duyuyla algılanamayacağı için deney yoluyla ulaştığımız bir kavram değildir. Zaten deneyin kendisi bile ancak mekân tasavvuru (zihinsel canlandırma) sayesinde mümkün olur.

“... ancak tek bir mekân tasavvur edilebilir. Ayrı ayrı mekânlar, yalnız bir ve aynı tek bir mekânın parçalarıdır. Bu parçalar her şeyi içine alan tek mekândan önce gelemezler. Mekân bu parçalardan kurulmuş değildir. Aslında mekân tektir. Çeşitlilikler ancak sınırlamalardan gelir.”²⁵

Kant’a göre mekân, insan zihninin ürünüdür ve sadece insanla olan ilişkisi bakımından incelenmelidir. Mekân algısı etkili bir şekilde zihnimize mevcuttur ve ancak bu mekân tasavvuru ile dünyayı algılayabiliriz. Dünyayı zihinlerimizde ürettiğimiz mekânsal şekillenmeler ve ağlarla anlamlandırdığımızı düşünen Kant, mekânı nesnelere bağlayan her türlü görüşü reddeder.²⁶ İnsan zihninin ürünü olan mekân, maddeden bağımsız olduğu gibi, maddeler arasındaki bir ilişki olarak da kabul edilemez. Dünyaya ilişkin bilgimizin önkoşulu olan mekân, aynı zamanda bir bilgi kaynağıdır.

²³Ahmet ARSLAN, *Felsefeye Giriş*, 113.

²⁴Bkz. (7), ÜNGÖR, 20.

²⁵ Bedia AKARSU, *Kant’da Mekân ve Zaman Kavramları*, 118.

²⁶ Münür BİLGİLİ, *Coğrafyada Mekân Felsefesi Üzerine Yaklaşımlar*, 90.

“Nesnelerin kendisinde bulunan özellikler zaten hiçbir zaman duyular yolu ile bize verilemezler... Mekân nesnelerin kendisine ait bir form değildir. Zaten biz objelerin kendisini bilemeyiz ve bizim dışarıdaki objeler dediklerimiz sadece duyarlılığın tasavvurlarıdır. Bunların formu da mekândır.”²⁷

Mekân kavramı hakkında önemli çalışmaları bulunan Lefebvre, mekân kavramını toplumsal yönüyle birlikte incelemeyi tercih eder ve mekânı toplumsal bir ürün olarak görür. Üretici ve üretken olan mekân, toplumun üretim ilişkilerinin bir parçasıdır.

“ Mekân, pasif, boş bir şey ya da ‘ürün’ gibi karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez. Bir ürün olan mekân, etki ya da tepki yoluyla bizzat üretime müdahale eder.”²⁸

Lefebvre’ye göre mekânın üretimi fiziksel, zihinsel ve toplumsal olarak gerçekleşir. Bu üç alanı ‘algılanan mekân’, ‘tasarlanan mekân’ ve ‘yaşanan mekân’ kavramları ile eşleştirir. Fiziksel olan, doğrudan içinde yaşadığımız, yaşamsal pratiklerimizi ve alışkanlıklarımızın belirleyicisi ‘algılanan mekân’dır. Zihinsel olan, mekânın tasarımını, düzenlenmesini biçimlendiren ‘tasarlanan mekân’dır. Toplumsal olan ise, devrimsel olanı, belirsizliği ve sanatı taşıyan ‘yaşanan mekân’dır., ‘Algılanan’, ‘Tasarlanan’ ve ‘Yaşanan’ mekânlar arasındaki ilişki, sabit ve durağan değildir.

Lefebvre’ye göre mekân sadece nesnelere oluşan fiziksel bir alan değil aynı zamanda bir soyutlamadır. Dolayısıyla kavramsal ve toplumsaldır. Mekân, diğer mekânlarla birleşen, ayrılan, çatışan, bu yüzden değişken canlı ve üretken bir alandır. Her toplumsal yapı ve üretim biçimi kendi mekânlarını oluşturur. Dünyayı değiştirmek için mekânı değiştirmek gerekir diye düşünen Lefebvre’nin mekân teorisi ayı zamanda politik bir dünya görüşünü içermektedir.

²⁷Bkz. (25), AKARSU, 121.

²⁸Bkz. (6), LEFEBVRE, 24.

Deneyimden ve eylemden bağımsız düşünülmemesi gereken mekân, tarihsel, kültürel izler ve kodlardan meydana gelir. Lefebvre, mekândan bahsederken bazen uzayı, bazen bedeni, zihinleri, şehirleri ya da bazen hepsini birden kastetmektedir. Mekân aynı zamanda bedendir ve tam karşıtı olan ötekinin aynası ve gölgesidir. Her beden aynı zamanda mekândır ve onun da kendi mekânı vardır. Beden, mekânı ürettiği ve aynı zamanda mekânı üreten bir konumdur.²⁹

Mekân kavramı hakkında yapılan araştırmalar, tarihsel dönemlerine göre, değişen toplumsal yapılara ve düşünce akımlarına bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Platon'un varoluşun üzerinde gerçekleştiğini düşündüğü soyut bir araç niteliğinde olan mekân anlayışı, tarihsel süreç içinde yerini insan ile olan ilişkisi bakımından incelenen bir mekân kavramına bırakmıştır. Karşılıklı olarak birbirini sürekli olarak yeniden üreten insan ve mekân arasındaki dinamik ilişki, toplumsal, kültürel ve fiziksel boyutlarıyla, birbiri içine geçen çok katmanlı bir alanı kapsamaktadır.

²⁹Senem KURTAR, *Mekânı yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu*, 7.

3. MEKÂN VE İMGE

İnsan ile olan ilişkisi açısından ele alındığında mekân, insanın içinde yaşamını sürdürdüğü, yaşam koşullarını, toplumsal ve kültürel ilişkilerini belirleyen fakat aynı zamanda insan tarafından ihtiyaçlarına göre değiştirilip, dönüştürülebilen yapısıyla bir bütün olarak değerlendirilmelidir.

İnsan - mekân ilişkisi, insanın yaşadığı çağa, toplumsal koşullara ve ihtiyaçlarına göre sürekli değişime uğramıştır. İnsan, mekânı yaşamsal faaliyetlerine uygun hale gelebilmesi için ve kendi kullanım koşullarına göre imkan verdiği oranda yeniden tasarlar. Mekânı yeniden şekillendiren, kendi isteği ve ihtiyacı doğrultusunda değiştiren insan, aynı zamanda mekânın fiziksel özelliklerinin belirlediği koşullara uyum sağlamaktadır. Dolayısıyla insan, mekân ile olan ilişkisinde, etken ve edilgen olmak üzere iki farklı biçimde konumlanır. Toplumsal ve kültürel yaşamın oluşumunda, insan ve mekân arasındaki bu karşılıklı ilişki belirleyici bir öğedir.

“... insanın mekânın fiziksel yapısına olan etkisi ya da mekânın insana getirdiği açılımlar ve ya kısıtlamalar, mekânın o mekândaki insanın yapısını ve kişiliğini belirleyen olgulardır.”³⁰

İnsan, bir diğer insanla, toplumla ve ya mekânla arasında gerçekleşen bir mesaj alış verişi sayesinde ilişki kurar. Her mesaj, onu ileten ve algılayan arasında bir bilgi akışıdır. Bu bilgi akışı, mesajı algılayanın geri iletileri ile tamamlanan bir süreçtir. İnsan ve mekân arasında gerçekleşen iletişimdeki kaynak; mekânın kendisi, mesaj; mekânsal öğeler, algılayan; insan, geri bildirimler ise insanın davranışlarıdır.

Mekândan, mekânsal öğeler aracılığı ile gelen iletileri algılayan insan, deneyim ve bilgi birikimlerinin süzgecinden geçirerek bu iletiyi değerlendirir ve bir tepki

³⁰Melike TAŞÇIOĞLU, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*, 44.

oluşturur. Bu tepki, geri ileti olarak ortaya koyduğu davranışlardır. İletinin içeriğine bağlı olarak, tatmin derecesine oranla mekâna uyum sağlar ve ya mekânı değiştirir.³¹

Mekânın fiziksel yapısı birbiri ile ilişki içinde ve birbirinden bağımsız, ışık, renk, doku, yüzey gibi farklı öğelerden meydana gelir. İnsan onu çevreleyen mekânın sınırlarını, bu öğelerin birbiri ile kurduğu bağlantılar sayesinde ve aynı zamanda görsel, işitsel, zihinsel olarak farklı boyutlarıyla kavramaktadır.

İnsanın mekânla ilişkisi bir bakıma mekânda bulunan nesnelere ilişkisidir. Mekânın algılanması nesnelere arasındaki ilişkinin bir bütün olarak kavranması ile gerçekleşmektedir. Nesnelere olan mesafe, nesnelere olan mesafeleri ve boyutları mekânı oluşturan öğelerdir. Nesnelere varlığı mekânı, mekânın varlığı nesnelere sınırlandırır.³²

Norberg Schultz mekânı, 'Pragmatik', 'Algısal' ve 'Varoluşsal' olarak farklı kategorilerde inceler. 'Pragmatik Mekân'ı fiziksel, insan ile ilişkisinden ve anlamdan bağımsız olan mekân olarak, duyu yoluyla kavranan, değişken ve bireysel olanı ise 'Algısal Mekân' olarak tanımlar. 'Varoluşsal Mekân', zamanla değişen ve birbiri üstüne eklenerek çoğalan mekânsal algıların, zihinsel ve kültürel bir birikim oluşturması sonucu ortaya çıkan mekândır. Mekânın kimliğini oluşturan toplumsal ve kültürel etmenlere bağlı olarak gelişir. Schultz' a göre, 'Varoluşsal Mekân' farklı hiyerarşik düzeylerde kendini gösterir. İnsanın 'obje' ile olan ilişkisi 'ev', 'sokak', 'kent', 'doğa' ve 'coğrafya'ya doğru yükselerek devam eder.³³

"Bu değişik düzeylerin insanla olan ilişkisi de farklılaşır. En alt düzeyde olan obje elle tutulup bilinen her şeydir. Eşya ve mobilya vücutla kavranır. Ev içinde anlamlı aktivitelerle somutlaşan farklı karakterdeki mekânların bütünüdür ve insan varlığının da bütünü ile ilişkilidir. Kent, içinde yaşamsal süreklilikle var olarak sosyal, tarihi ve anısal boyutu ile anlam kazanır. Doğa düzeyine

³¹Beria GÜNAL, *İnsan – Mekân İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psikososyal Kalitenin İrdelenmesi*, 23.

³²Selen TOKGÖZMAN, *Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi*, 21.

³³Hüseyin L. KAHVECİOĞLU, *Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*, 44.

insanın doğal çevre ile ilişkisiyle varılır ve bazı kentlere kimlik veren bileşenleri kapsar. Coğrafya düzeyi ise bilişsel bir karaktere sahiptir ve soyut bir ifade olarak varoluşsal mekânın potansiyel elemanıdır. Bu düzeylerin oluşturduğu hiyerarşik kurgu, bir bütün olarak insana ait olma duygusu taşıdığı çevresini oluşturur.”³⁴

Mekân, insan ile kurduğu ilişkinin yapısına bağlı olarak mesajlar ve işaretler barındırır. Mekâna ait her eleman aynı zamanda yeni anlamlar üretebilmektedir. İçinde bulunan ve onu izleyen insana simgesel ve ya örtük mesajlar iletir. Mekâna yüklenen simgesel öğeler onun birden fazla anlama sahip olmasına neden olur. Örneğin bir ev, hem barınak, hem de sosyal statüyü belirleyen boyutu ve özellikleriyle bütünleşir.³⁵

İnsanın davranışlarını belirleyen mesajlar güçlü, zayıf, olumlu ve ya olumsuz olarak bulunabilir. Mekânın iletildiği mesajın içeriğine göre insanın konumu ve hareketleri belirlenir. Yüklenen işleve ve değere göre kimlik kazanan mekânın taşıdığı mesajlar, zaman içerisinde değişim gösterebilir. Değişen kültürel ve toplumsal yapıyla birlikte, aynı mekân zamanla farklı anlamlara bürünür, kullanım ve etkileşim koşulları değişebilir. Örneğin zaman içerisinde bir sarayın ve ya kilisenin, bir müzeye, bir fabrikanın bir okula dönüşmesi, aynı mekânın fiziksel yapısını muhafaza etmesine karşın içerdiği anlamın değiştiğini gösterir. Ayrıca mekânda bulunan elemanlara ait herhangi bir detayın değişmesi, ya da yeni bir detay eklenmesi o mekânın kimliğinin ve iletildiği mesajın tümüyle ortadan kalkmasına ve ya değişmesine yol açabilir.

Mekân insanı kuşatan ve çevreleyen özelliklerinin yanı sıra farklı deneyim kanallarının açıldığı bir araç olarak ortaya çıkar. Dünyayı algılama biçimi olarak bedeni içine alan mekân, bir anlamda ikinci bir beden olarak insanın uzantısı haline

³⁴ A.g.e., 44

³⁵ Bkz. (33), KAHVECİOĞLU, 57.

gelir. Beden mekân ile genişler ve mekâna yayılır. Mekân, bedenın devamı olarak deneyimlerimizi çeşitlendiren bir alan haline gelir.³⁶

3.1.MekânsalAlgı

İçinde bulunduğu mekâna uyum sağlamak ve onu kendine göre şekillendirmek için insanın onun hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Bu bilgiye ulaşabilmesi, mekân ile uyumlu birliktelik kurabilmesi, mekânsal algı sayesinde gerçekleşir.

Algılama tüm duylardan farklı oranlarda da olsa bütünsel olarak gerçekleşir. Çevresel, psikolojik ve fiziksel deneyimlerin mekânsal algının oluşmasında etkileri bulunur. Mekân öncelikle duylar yoluyla, daha sonra mekân içinde geçen süreye, deneyimlere bağlı olarak algılanır. Mekânın fiziksel-somut- ve insan zihninde oluşun- soyut- iki farklı boyutu bulunur. Maddesel ve fiziksel boyutunu duylar yoluyla, kavramsal boyutunu ise zihinsel yolla algılarız.

Görsel, işitsel, dokunma vs. gibi duylarımız mekânı fiziksel olarak algıları. Fakat onu anlamlandırma aşamasına algılanan mekân ile ilişkinin özellikleri, kültürel ve psikolojik etkenler de dâhil olurlar.³⁷

Duylar, algılama aşamasındaki mesafe, süre, konum gibi etmenlere bağlı olarak renk, koku, ısı gibi mekânın özelliklerini farklı oranlarda algılamamıza yola açar. Mekân ve mekânın içinde geçen yaşam bellekte bir arada depolanır. Mekân yaşamsal bir boyut kazanmaya başladıkça, ona atfedilen kimlik belirginleşir ve insan yaşamının farklı yönleriyle özdeşleşir. Bu yüzden deneyimler yoluyla elde edilen mekânsal birikim, mekânsal algıyı belirler.

Bellek, ‘kodlama’, ‘saklama’ ve ‘geri çağırma’ olarak tanımlanan üç aşamayı içerir. ‘Kodlama’; bilginin belleğe konmasını, ‘saklama’ ; bellekte muhafaza

³⁶ Gizem KAYA, *Muğlak Mekân Açılımları Üzerine Bir Okuma*, 7-8.

³⁷ Esra ERSOY, *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekânsal İmge Kullanımıyla Durağan Mekânın Dinamik Mekâna Dönüşümü*, 11-14.

edilmesini, ‘geri çağırma’ ise gerektiğinde bellekten geri getirilmesini ifade eder. Bilgi zihinde belirli kategorilerin benzerlik ve farklılıklarına göre depolanır. Bu yüzden geri çağırma durumunda benzer bilgilerin birbiri ile ilişkisi içinde ‘çağırışım’ oluşmasına neden olur. ‘Çağırışım’ geri çağırma işlemi kolaylaştırır. Zihnin işleyişindeki bu özellik mekânsal algının nasıl oluştuğunu açıklar. Belleğe yalnızca fiziksel değil, mekânın içinde gelişen tüm yaşamsal öğelerle birlikte kaydedilmesi mekânsal algının yeni anlamlar yaratabilmekteki yetisini ortaya koyar. Duygusal ve kavramsal yönleriyle var olan anlam, mekânsal algının bir sonucu olur. “insan zihninin bu özelliği, gerçekte maddeden ibaret olan mekânın soyut ve kavramsal boyutlar kazanmasına olanak sağlar.”³⁸

Mekânı meydana getiren maddi, fiziksel ve nesnel öğeler çeşitli uyaranlar aracılığı ile duylara yönelir. Renk, doku, yüzey, boyut gibi fiziksel elemanlar, nesnel uyaranlardır.

Duyumsal aşama nesnel ve somut bilginin, öznel ve soyut olana dönüşmesidir. Algı aşaması ise mekânsal bilginin duylar yoluyla zihne depolanması ve öznel brikimler ve deneyimlerin etkisiyle zihinsel bir sürece dâhil olmasıdır. Zihinde depolanan diğer bilgilerle karşılaştırma ve eşleştirme yapılarak algı süreci tamamlanır.

“En basit anlamda ‘bir düzlem üzerindeki kare bir boşluk’ duyum sonucunda retina üzerine düşen görsel bir imge iken algısal süreç sonunda ‘duvar üzerinde pencere’ olarak algılanır.”³⁹

Algılama süreci çeşitli verileri birbirleri ile karşılaştırarak nesnel bilgiyi tanımlar ve yargılar. Duyusal verilerin ölçü, düzey ve çeşitliliğine göre, örneğin sesin, rengin, ısının şiddetine göre geniş, dar, ferah, güzel, çirkin, yoğun, sakin gibi değerlendirmelerde bulunur.

³⁸ Bkz. (33), KAHVECİOĞLU, 72

³⁹ Age.,83.

Mekânın algılanmasını sağlayan öğeleri üç grupta inceleyebiliriz.

- boşluk ve sınır
- hareket ve zaman
- ışık ve gölge

Boşluk ve sınır: Boşluk ve sınır öğeleri birbirinden bağımsız olarak düşünülemez. Mekânı belirleyen sınırlar görsel veya fiziksel olabildiği gibi öznel ve ya nesnel olabilir. Bir boşluğun diğerinden ayrılabilmesini sağlayan biçimsel yani görsel öğelerdir. Görsel öğeler mekânın sınırlandırılmasını ve tanımlanabilir olmasını sağlar. Görsel sınırlar boşluğun biçimsel özelliklerini, boyutunu ve hacmini belirler.

Öznel öğeler ise ölçülemeyen ve duyular yoluyla algılanan sınırlardır. Duyusal ve psikolojik etkenlere bağlı olarak, keskin olmayan ve algılayanın yaratıcı bir konumda olduğu koşullarda ortaya çıkar.

Hareket ve zaman: Mekânın algılanmasını sağlayan bir diğer önemli faktör de harekettir. Hareket zamandan ayrı düşünülemez. Mekânı algılayanın mekân içerisinde geçirdiği süre ve gerçekleştirdiği hareketi mekânsal algıyı etkileyecek önemli koşullardır.

“...mekânsal etkinin oluşumunda hareketin önemli bir yeri vardır. İnsan içgüdüsel olarak içinde bulunduğu ortamlara uyar, onlarla tasarlar, mekânları hareketle doldurur. Kişi, içinde bulunduğu mekânları hareketle doldururken, onlarla özdeşleşir. Tüm mekânlar hareketle tanımlanır.”⁴⁰

Mekânın bütünsel olarak algılanması, içinde meydana gelen aktivite sayesinde gerçekleşir. İnsanın bulunduğu konumun hareketine ve bu hareketin hızına bağlı olarak görüntülerin nitelikleri değişiklik gösterir. Mekân içinde hareket eden insan,

⁴⁰ Bruno ZEVİ, *Mimarlığı Görebilmek*, Çev. Alp Tümertekin83-84.

onu oluşturan nesnelere yaklaşıp uzaklaşarak çeşitli boyut ve yönleriyle kavramaktadır. Nesnelere farklı açılardan görüntülerinin bir araya gelmesiyle bütünsel bir algılama gerçekleşir.

“İnsanın kendisini bir küp içinde bulduğunda tüm yüzeylerini tek bir bakışla algılaması mümkün değildir. Ancak insan, bu mekân içinde ve ya dışında zaman geçirir, hareket ederse ve mekâna farklı bakış açılarından bakarsa, bu mekânın bir küp olduğunu keşfeder.”⁴¹

Işık ve gölge: Işık, mekânın algılanabilmesi için en temel öğelerden biridir. Işık sayesinde boyut, renk, doku gibi öğeler fark edilir hale gelir. Nesnelere varlığını yüzeyleri üzerinde belirten gölgeler sayesinde algılarız. Işık, objelerin gölgelerini belirlerken, aynı zamanda onların sınırlarını algılamamıza olanak sağlar. “Bu durumda ışık objenin varlığını, gölge de evrendeki yerini belirlemektedir”⁴²

“Mekânda objelerin üzerlerine düşen ışığın formlar üzerinde oluşturduğu açık koyu bölgeler, o objelere boyut kazandırır, ayrıca alan içerisinde konumunu da gösterir.”⁴³

3.2.Mekânsal İmge

İnsanın yaşamı boyunca edindiği deneyimlerin sonucunda, zihninde oluşan imgeler, nesnelere gerçekliği yorumlama biçimidir. İmgeler, kişisel deneyimlerin yanı sıra, toplumsal ve kültürel yolla aktarılan bilginin etkisi ile oluşmaktadır. İşaret anlamına gelen ‘im’ sözcüğünden türeyen imge kavramını, Cevizci şöyle tanımlar;

“dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçektışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; var olan şeylerin, zihinde olan sureti; resimsel niteliği olan tasarım, zihnin duyuşsal bir niteliği; ya da dış dünyada var olan bir şeyin

⁴¹Handan DEMİRKAYA, *Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı*, 19.

⁴²A.g.e., 22.

⁴³Sara F. ALAMDARİ, *Resim ve Mekân: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme*, 12.

kopyasını, duyuşsal uyarıların yokluğundan meydana getirmesinin sũreci olan zihinsel nesne.”⁴⁴

Zihinsel nesne, algı sonucunda veya algının daha sonra çağrışım yolu ile imgelemede yeniden kurulması sonucu ile oluşur. İmge insanın algıladığı nesnel dũnyanın izlerini taşıır ve onu temsil eden ikinci bir gerçeklik olarak, gerçekliğin çoğalmasıdır.⁴⁵ İmgeler aracılığı ile insan zihinsel olarak gerçekliği yeniden yaratabilme yetisine sahiptir. Görsel, işitsel vs. gibi her duyumun, zihinsel yansıması oluşur ve imgesel bir üretime yol açar. Baudrillard’a göre; “imge önce nesnel gerçekliği tümũyle yansıtır, daha sonra ise onu çarpıtmaya, değiştirmeye ve olduğundan başka bir hale dönüştürmeye başlar.”⁴⁶

Öznel ve nesnel olanın organik bütünlüğünden meydana gelen imgeler gerçekliğin birebir kopyası değil, gözlem ve soyutlamanın ortak ürünüdür. Ziss, imgenin gerçekte kurduğu ilişkiyi şöyle açıklar; “Gerçeki imgelerle yansıtırma yetisi, insan bilincinin tikelden geçerek bütünü değerlendirme, bireyselden genele varma, somut olanlarda genel yasaları bulma yetisinden ayrılamaz.”⁴⁷

Mekânın insanlar tarafından deneyimlenmesi sonucu zihinlerde oluşun yansımalar ‘mekânsal imge’lerdir.⁴⁸ Mekânsal imge, duyu organlarımız yoluyla kavradığımız sınırları belirli mekânın, fiziksel varlığından bağımsız olarak sınırsız değişimler gösteren öznel yargılardır. Mekân karşısında oluşun duyu ve düşüncelerin zihinsel mekândaki çevirisidir. Mekânın izleyici üzerinde yarattığı etki, ona dair çağrışımları ve önceki deneyimlere ait göndermeleri kapsar.

Mekânsal imgenin oluşumu farklı aşamalarla gerçekteşmektedir. Öncelikle mekânsal algı sonucundan edinilen bilgi, zihinde daha önce var olan bilgilerle karşılaştırılır ve bu sayede benzer bilgiler bir araya gelerek yeni imgelerin oluşmasına kaynaklık eder. Dolayısıyla algı yoluyla ulaşılan bilgi, mekânsal

⁴⁴ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, 462.

⁴⁵ Ayhan ÇETİN, *19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti*, 4-19.

⁴⁶ Jean BAUDRILLARD, *Sanat, Yanılsama ya da Dũnyanın Otantik Yazısı*, 29-49.

⁴⁷ Awner ZİSS, *Estetik*, Çev: Yakup Şahan, 61.

⁴⁸ Bkz. (37), ERSOY, 32.

imgelerin yenilemesi ve çeşitlenmesine yol açar. Farklı mekânlar arasında karşılaştırmalı olarak edinilen bilgi ise genel geçer mekânsal imgelerin oluşmasını sağlar.

Mekânın, insanın ve insan-mekân arasındaki ilişkinin özel koşulları da mekânsal imgelerin oluşumunu belirleyen etkenlerdir. Örneğin mekânda ışığın, ısının, rengin değişmesi veya insanın o mekânda bulunduğu sürenin uzunluğu, mekânla olan mesafesi gibi etkenler mekânsal imgenin oluşmasını belirleyici unsurlarıdır.

“Mekânsal imge oluşumu ve değişimi, algılamayı oluşturan fiziksel ve zihinsel tüm duyum ve duygulanımlarımızdan etkilenmektedir. Mekânsal imge, mekânı deneyimleyen insanın zihninde oluşan yansımaların tümüdür... kokular, sesler, duygulanmalar gibi tüm duyumsal ve fiziksel algılar, mekânlarla ilgili imgemizin oluşumunda ve değişiminde rol oynar.”⁴⁹

Zihinsel imgeler, öznel olduğu kadar toplumsal ortak değerlerden beslenir. Toplum tarafından oluşturulmuş ortak imgeler, öznel olanın belirleyici bir ögesidir. Ortak yaşam alanlarının gerçekleştiği mekânlar ile ilgili olarak ortak mekânsal imgeler gelişir. Ortak ve öznel imgelerin kesişmesi ise sanat nesnesinin ortaya çıkmasına kaynaklık eder.

3.3. Sanat Nesnesi ve Mekânsal İmge

Geçekliğin yeniden sunumu olan imgeler, kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçası olan insan bilincinin bir ürünüdür. Sanatçı, nesnel gerçekliğin zihinsel yansımaları olan imgeleri yorumlayarak duygu ve düşüncelerini ifade eder. İmgeler, toplumsal ve kültürel koşullara bağlı olarak şekillenir ve sanatçının öznel yorumu ile ortaya konur. İzleyici ve sanat eseri arasındaki ilişki, sanatçının ortaya koyduğu ve göstermeyi hedeflediği imgelerin, izleyicinin imgesel dünyasının kesişmesi ile oluşur. İzleyicinin eser ile ilişki kurması, sanatçının onu kendi imge dünyasına taşıyabilmesi anlamına

⁴⁹ Mehmet A. UYSAL, *Sanatta Mekân Algısı- Mekânla Oynamak*, 12.

gelir. İmgenin izleyiciye aktardığı anlam, izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkinin öznel koşullarına göre değişkenlik gösterir, dolayısıyla sınırları keskin bir biçimde belirlenemez.

“...sanat eserleri alıcılara mütemadiyen aynı sinyali ya da sinyal kümesini gönderen radyo-televizyon vericileri gibi değildir: Burada anlam hem kullanıcı hem de yaratıcı tarafından dinamik olarak inşa edilir.”⁵⁰

İmgeler toplumsal, kültürel ve tarihsel açıdan kendilerine özgü görme biçimlerini somut hale getirir. Sanatçı yaşadığı döneme ve içinde bulunduğu topluma dair bilgiyi aktarırken onu dönüştürür ve eserine yansıtır. İzleyici ise sanat eserine, imgelerin geçmişte ve şimdiki kültürel işlevlerinden hareketle yeni bir anlam yükler. Böylece sanat eseri, sanatçı ve izleyicinin birlikte aktif olarak dahil olduğu bir üretim biçimine dönüşür.

“Bir imge üzerinde konuşmak, en nihayetinde kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge, görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer ve ziyaret edilmeye değer her mekân gibi, daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekândır.”⁵¹

Mekânsal imgeler, sinema, tiyatro, edebiyat, resim ve heykel gibi farklı disiplinlerin farklı biçimlerde yorumladığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın çevresiyle ve dolayısıyla kendisiyle olan ilişkisini ifade edebilme olanakları sağlayan mekânsal imgeler, her türlü sanatsal disiplin alanında başat bir rol oynamaktadır. Sanat eserinin kurgusal mekânları aynı zamanda simgesel ve örtük mesajlar iletebilme olanaklarına sahiptir. Mekân düzenlemeleri, bu mesajların yüklü olduğu anlam aracılığı ile sanatçının duygu ve düşüncelerini yansıtabilmesini sağlar. Böylece mekân, yalnızca görsel bir ifade olarak değil, sanatsal anlamı güçlendiren bir dışavurum ifadesi olarak kurgulanır.

⁵⁰ Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*, 22.

⁵¹ Bkz. (50), LEPPERT, 22.

Mekân içinde bulunan nesnelere ve bu nesnelere birbiriyle olan ilişkisi, mekânın karakteri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar. Nesnelere buldukları dönemin içinde sahip oldukları toplumsal işlevin anlamını taşır. Sanatçı seçmiş olduğu nesnelere aracılığı ile kurguladığı mekânın karakterini yansıtır. Mekânın karakteri, içinde bulunan insanın davranış yapısını, dolayısıyla kültürel kimliğini belirler. İzleyici insanın ve mekânın kimliğini bütünsel olarak değerlendirir ve bu çerçevede anlamlandırır. “Kimlik, beden ile birlikte bulunduğu mekânın özellikleri yoluyla varlık bulur.”⁵² Sanatçının bu karakteri temsil eden plastik öğeleri kullanım biçimi izleyicinin mekânı çözümlemesine yardımcı olur.

“...mekân kurgusu içinde yer alan her nesnenin tahlil edilmesi, mekânın algılanışına etkisi bağlamında önemlidir. İçinde bulunan nesnelere ile var olan mekân, yine içinde bulunan nesnelere toplumsal değerlerin geçerli saydığı şekilde algılanması yoluyla tanımlanabilir hale gelmektedir. İzleyicinin mekâna yükleyeceği anlam mekânı var eden nesnelere yüklenmiş olduğu anlamla birleşerek oluşmaktadır.”⁵³

Van Gogh’a ait “Arles’deki Yatak Odası” tablosu, mekânsal imgenin sanatsal açıdan yorumlanışına dair önemli bir örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Resim 3.1). Yatak odasını oluşturan nesnelere konumlanışı, odanın resmedildiği bakış açısı ve renklerin tercihi, bir bütün olarak mekânın izleyiciye belirli bir duygunun hissettirilmesi amacıyla kurgulanmıştır. Odada bulunan nesnelere her biri sanatçının içinde bulunduğu koşullara ait bilgiyi içermektedir. İzleyici odayı incelerken nesnelere kendi içinde ve birbiri ile ilişkisi açısından değerlendirir ve bir yargıya varır. İzleyicinin öznel bakış açısı ve sanatçıya dair sahip olduğu bilgi, bu yargının içeriğini belirleyen faktörlerdir. Her izleyici için genel geçer ve keskin bir duygudan söz etmek olanaksız olduğu halde mekân, sanatçının izleyiciye aktarmayı amaçladığı duyguya hizmet edecek biçimde düzenlenmiş ve sanatçı tarafından izleyiciye sunulmuştur. Van Gogh’un bu resim hakkında yazdıkları, onun amacını açıklar;

⁵² Bkz. (43), ALAMDARİ, 20.

⁵³ A.g.e., 21.

“Aklıma yeni bir düşünce geldi, işte onun taslağı... bu kez söz konusu olan sadece yatak odam, fakat burada renk her şeyi yapmak zorunda ve nesnelere daha yüce nitelik kazandıran sadeliği ile dinlenmeyi ya da genelde uyumayı çağrıştırmalı. Diğer bir deyişle, bu resme bakmak beyni, daha doğrusu hayal gücünü dinlendirmeli.”⁵⁴



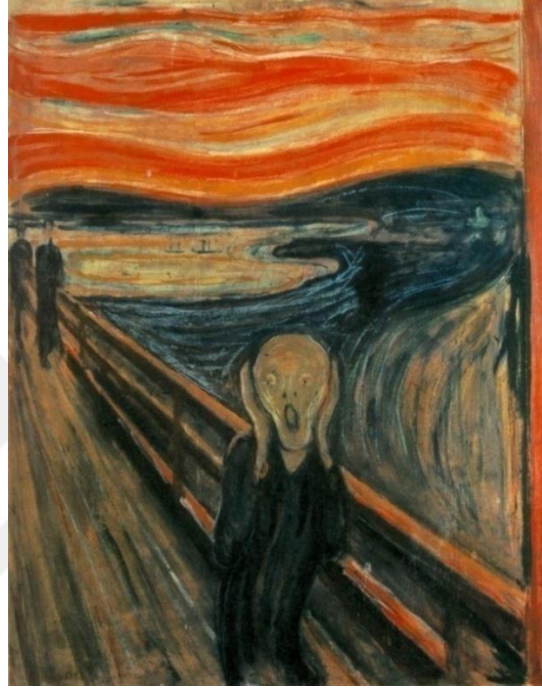
Resim 3.1 Van Gogh “Arles’deki Yatak Odası” 1888

Mekânsal imgelerin sanat eserindeki kullanımına ait bir diğer örnek ise Edward Munch’ın “Çılgılık” adlı çalışmasıdır (Bkz. Resim 3.2). Burada Van Gogh’un “Arles’deki Yatak Odası” resminden farklı olarak mekânsal kurgu, insan figürü ile birlikte sunulmaktadır. Mekânda bulunan elemanlar, figürün ifadesi ile bütünleşmiş ve biçimsel olarak ona doğru yönelmektedir. Sanatçı eserin adını ilk taslağında “Doğanın Çılgılığı” koymayı planlıyordu. Aslında her ne kadar izleyici merkezde bulunan figür çılgılık atıyor izlenimine kapılsa da, sanatçının amacı, figürün doğanın attığı çılgılığı duyduğu anın resmini yapmaktı. Fakat sonuçta sanatçı tablonun adını ne koyarsa koysun, resimde yer alan mekân ve figür, birbirine bağlı bütünlüklü bir duyguyu yansıtmaktadır.

“Ani bir heyecanın, tüm duyuşal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. Bütün çizgiler, resmin odak noktasına yani çılgılık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm

⁵⁴ E. H GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 548.

sahne, o çığlığın acısına ve heyecanına katılıyor. ığlık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çığlığın nedenini hiç bir zaman bilemeyecek olmamız.”⁵⁵



Resim 3.2.Edward Munch “ığlık”1893

George Segal’ın “Yatakta Oturan Kadın” isimli çalışmasında mekânsal öğeler,yine insan figürü ile ilişkisi açısından sunulmaktadır (Bkz. Resim 3.3).Mekândaki figür ve yatağın dokusu, odayı oluşturan duvar ve zemin yüzeylerine kontrast oluşturmaktadır. Munch ve Van Gogh’un aksine, Segal renkleri kullanarak değil dokusal farklılığı vurgulayarak dramatik bir yapı ortaya koyar. Figürün natüralist bir anlamda detaylandırılmamış olması, izleyicinin karakterin ifadesinden çok mekân ile olan ilişkisine odaklanmasını sağlar.

“Segal’ın yapıtlarında da hep bir tanıdıklık duygusu ve geçmişe ait imgeler görmekteyiz. Sanatçı figürleri, geçmişi bir anda dondurur. Segal yapıtlarını belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluk(-ęu) taklit ederken tamamen zamana bağlı

⁵⁵ Bkz. (54), GOMBRİCH, 564.

kalır... yaşamın renginden tamamen arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir.”⁵⁶



Resim 3.3.George Segal “Yatakta Oturan Kadın” 1996

⁵⁶ Zekiye BUDAK, *Görüntü – Mekân İlişkisinde İmge*, 45.

4.HEYKEL VE MEKÂN İLİŞKİSİ

Heykel, fiziksel yapısı gereği üç boyutlu olarak doğada sınırları belirli bir alanı kaplar. Bu yüzden heykelin içinde bulunduğu mekân ile kurduğu ilişki, heykel sanatının başat varlık koşulu konumundadır.⁵⁷ Heykelin kütleli olarak kapladığı alan ve sınırlarını belirlediği mekân, aslında heykeli var eden temel niteliğidir. Dolayısıyla heykel ve mekân ilişkisi, sadece heykelin çevresiyle olan fiziksel ilişkisi, değil aynı zamanda heykelin kendisini ifade edebilme aracıdır. Heykelin fiziksel çevresi ve içinde bulunduğu mekânın nitelikleri, heykelin aktardığı anlamın belirleyicisi haline gelir.

Mekâna ait ışık, renk, doku, boyut gibi fiziksel niteliklerin yanı sıra mekânın tarihsel ve kültürel kodlarına dair nitelikleri de heykelin ifade alanını belirlemektedir. İzleyici, heykeli ve içinde bulunduğu mekânı bütünsel bir biçimde algılar ve heykelden izleyiciye doğru aktarılan ileti, heykelle birlikte onu çevreleyen mekânın ortak bir ürünü haline gelir. Dolayısıyla mekânın niteliği, heykelin ifade ettiği anlamı belirlediği gibi bunun tersi de geçerli olur ve heykel de içinde bulunduğu mekânın kimliğini belirler. Bu dönüştürücü özelliği ise heykel sanatının toplumsal alanda etkin bir rol oynamasına neden olmuştur.

Tarihsel süreç içerisinde değişen siyasal ve kültürel dinamiklerin etkisiyle heykelin çevresiyle olan ilişkisi de değişime uğramıştır. Avrupa'da 16.yüzyıl ile başlayan reform hareketleri ile dinin toplum üzerindeki hakimiyetinin azalmasına kadar, heykel sanatı yine dinin etkisiyle şekillenen mimarinin tamamlayıcı bir ögesi konumundadır. Heykelin üretim koşulları dinsel, toplumsal sembolleri somut ve nesnel biçimde ortaya koyabilmesine bağlı olarak oluşmuştur. Rönesans ile birlikte mimariden bağımsızlaşma yoluna giren heykel, kent meydanlarında yer almaya, gelişen burjuvazinin desteğiyle aristokrasi ve kilisenin tekelinden çıkıp özgürleşmeye başlamıştır. 18.yüzyılda, kilisenin hakimiyet alanı giderek yerini laik toplum düzenine bırakmış, bu toplumsal dönüşüm, heykelin dinsel ve sembolik işlevinin

⁵⁷ Nesrin KARACAN, *Heykel, Kaide ve Kütle*, 76-92.

azalmasına yol açmıştır. Heykelin temsil ve anıtsal niteliklerinden bağımsızlaşması ise 20. yüzyıl modernizmi ile birlikte gerçekleşmiştir. Yüzyıl başında ortaya çıkan konstruktivizm, fütürizm, kübizm gibi sanat akımları, heykel sanatının temsil değeri taşıyan figüratif anlayışından uzaklaşmasına yola açmış, soyutlamanın gelişmesi ile özgür anlatım biçimleri önem kazanmıştır.

“Bu farklılıklar; heykelin inanç sistemli toplumlardaki sembolik varlık nedenlerine bağlı olarak geliştirdiği yapısıyla, bu nedenlerin 20. yüzyılda geçerliliklerini yitirmesiyle arkaik ve klasik dönemlerde sahip olduğu kaideli kütleli formunun değişimidir. 20. yüzyılın başından itibaren heykelde bu klasik yapı bozulmuş kadesiz, geleneksel konumları dışında mekâna doğrudan açılan, hareketten, malzeme anlayışına kadar asli değerlerini değiştiren bir açılım sergilenmiştir.”⁵⁸

Modernizm ile birlikte ortaya çıkan yeni anlatım biçimlerini araştıran sanatçılar, heykeli kaideden bağımsızlaştırarak mekânı heykele dahil eden ve mekânsal imgeleri yorumlayan çalışmalar üretmişlerdir. Ayrıca yüzyıl başında ortaya çıkan soyut sanat anlayışı, mekânsal öğelerin soyutlanma yoluyla yorumlanmasına olanak sağlamıştır.

Mekân kavramı, heykelle ilişkisi bakımından ele alındığında çeşitli boyutları olan çok katmanlı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Heykelin içinde bulunduğu ve onu çevreleyen ‘mekân’ ile heykelde imgesel olarak bulunan ve plastik bir öge olarak yorumlanan ‘mekân’, birbirinden farklı kategoriler olarak değerlendirilmelidir. Heykeli çevreleyen ‘mekân’, toplumsal koşullara göre değişim gösterdiği için tarihsel bir düzlemde ele alınacak, heykelde plastik bir öge olarak yorumlanan ‘mekân’ ise 5.bölümde; ‘20.yüzyıl Heykel Sanatında Mekânsal Yorumlar’ başlığı altında, çeşitli heykel çalışmalarından verilen örnekler üzerinden, detaylı olarak araştırılacaktır

Heykel sanatının tarihsel açıdan gelişim ve değişim dinamiklerinin temel belirleyicilerinden biri, heykelin içinde bulunduğu çevresiyle olan ilişkisidir. Mekân

⁵⁸ Nesrin KARACAN, *Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu*, 18.

kavramının heykel sanatı ile olan ilişkisi, tarihsel, toplumsal, kültürel işlevleri ve heykeli çevreleyen niteliği bağlamında ele alınmalıdır. Heykeli çevreleyen mekân, tarih boyunca değişen toplumsal koşullara göre farklılaşmış, 20. yüzyıla kadar çeşitli aşamalardan geçmiş, 20. yüzyıla birlikte ise devrimsel bir sıçrama sonucunda heykelle yeni bir ilişki kurmuştur. Dolayısıyla bu dönüşüm süreci ‘20. yüzyıl Öncesi Heykel ve Mekân ilişkisi’ ve ‘20. yüzyılda Heykel ve Mekân ilişkisi’ olarak iki ayrı başlık altında incelenecektir.

4.1. 20. yüzyıl Öncesi Heykel ve Mekân İlişkisi

Heykel sanatı, primitif dönemlerden günümüze kadar uzanan süreçte kimi zaman bir büyü objesi, kimi zaman mimari bir yapının parçası, kimi zaman da bir düşüncenin ve ya duygunun görsel ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.⁵⁹ Farklı dönemlerde ve toplumsal koşullarda, çeşitli biçimsel anlayışlarda üretilen heykel sanatı, belirli bir duygu veya düşüncenin aktarılmasını sağlayan bir iletişim aracı niteliğinde olmuştur. Dolayısıyla her dönemde düşünce veya inanç sistemleri heykelin toplumsal işlevi üzerinde büyük rol oynamaktadır.

20. yüzyıla kadar heykel sanatının mekân ile olan ilişkisi çoğunlukla mimari ile olan ilişkisi üzerinden şekillenmiştir. Heykel bir yapının üzerinde, onu süsleyen bir öge olarak ya da yapının önünde onun simgesel ifadesini güçlendirmek amacıyla ya da kent meydanlarında belirli bir düşünceyi yayma amacıyla gerçekleştirilmekteydi. Rönesans dönemi öncesinde heykeller, genellikle mimari yapılara arka taraflarından bağlantılı olarak yerleştirildiği için yalnızca tek bir açıdan görülebilmekteydi. Tanrıların ve ya kralların iktidarının görkeminin ifade edilebilmesi amacıyla yapılan heykeller, kendilerine ait bir mekânda değil, yapıların tamamlayıcı mimari bir elemanı olarak tasarlanmaktaydı.

“Dini söylemler, mimari yüzeylerde dile getirilerek yaygınlaştırılırken, imparatorlar, krallar, egemenliklerini

⁵⁹ Vildan ŞİMŞEK, *Modern Heykelin Doğuşu ve Gelişimi*, 5.

duvarlarda tavanlarda, kolonlarda, kirişlerde ölümsüzleştirmişler, komutanlar zaferlerini yapılarında vurgulamışlardır.”⁶⁰

Heykel ve mimari sadece fiziksel bir ilişki içinde olmadığı gibi, aynı zamanda birbirlerinin ifade ettiği sembolik değerin etkisini arttırmaktadır. Bu birliktelik sayesinde ortaya çıkan mesaj, yapının dönemsel niteliklerine göre değişkenlik gösterse de heykel sanatının 20.yüzyıla değin en önemli işlevlerinden biri siyasal iktidarın gücünü yansıtmak olmuştur.

Heykel sanatının mekânla olan ilişkisinin gelişimini değerlendirebilmek için öncelikle tarihsel süreç içerisinde kentsel yapıyla olan ilişkisini incelemek gereklidir. Antik dönemde mimari kadar heykel de kentin önemli unsurları arasındadır. Antik kentlerin karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkan ve kent düzeninin merkezi konumunda bulunan ‘akropol’, kentin savunulmasına daha uygun olan yüksek alanlara kurulurdu. Akropolde saray, resmi binalar, tapınaklar, şehrin alt kısmında ise halkın toplanma alanı olan agora bulunurdu. Heykellerle süslenen mimari yapıtlar çoğunlukla agoranın etrafında yer alırdı (Bkz. Resim 4.1).

"...çeşitli küçük anıtlar, çeşme ve yapı önlerinde tanrıların, kahramanların ve önde gelen kişilerin heykelleri yer almış, dinsel, siyasal, günlük yaşam agorada buluşmuş, sanat agorada yoğunlaşmıştır."⁶¹

⁶⁰ Emel KAYIN, *Tarihsel Süreçte İnanç ve İdeolojilerin İfade Zemini Olarak Mimari Yüzeyler, Mimari Biçimlendirmede Yüze*, Aktaran: Rafiye ÖZERTURAL,(2007). *Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimari ve Heykel*, 7.

⁶¹ Nilüfer ERGİN, *Heykel ve Çevre İlişkisi*, 12.



Resim4.1.Antik Atina-Akropol ve Agora Rekonstrüksiyonu



Resim4.2. Efes Antik Kenti Kütüphane Binası

Heykeller kimi zaman yapıların cephelerinde bulunan nişler içine yerleştirilir, kimi zaman bir yapıyı taşıyan bir sütun işlevi görür, kimi zaman iç mekânlarda kaide üzerine yerleştirilmiş olarak bulunurdu (Bkz. Resim 4.2).

“Roma kentlerinde ise forum tıpkı Helenistik dönem agoralarında olduğu gibi kentin toplumsal, ekonomik odağını oluşturan bir meydan olarak ortaya çıkmıştır. Kamu yapılarının bulunduğu bu alanda tapınaklar, anıtlar, dikili taşlar, sütunlar, heykeller veya heykel grupları yer almıştır”.⁶²

⁶² Gökhan TAŞ, *Tarihsel Gelişim Sürecinde Çevrenin Heykelle, Heykelin de Çevreyle İlişkilendirilmesi*, 8.

Roma döneminde hükümdarlar zaferlerini belgelemek amacıyla üzerinde savaş sahnelerinin kronolojik olarak betimlendiği sütunlar diktiler. Heykel sanatı, Roma İmparatorluğu'nun siyasal gücünü mümkün olduğunca güçlü bir biçimde ifade edebilmek amacıyla kamusal alanları süslüyordu.

Ortaçağda kilise, mimari ve heykeli hakimiyeti altına almış, dinsel anlatım ve ifade aracı haline gelmiştir. Bu dönem, heykel sanatı büyük oranda yalnızca mimarinin bir parçası olarak kullanılmıştır (Bkz. Resim 4.3).

"gotik katedrallerin giriş bölümlerini dolduran figürlerin hemen hemen her biri anlamı ve mesajı inançlı kişiler tarafından anlaşılın ve üzerinde düşünölsün diye bir simgeyle açık bir şekilde belirlenmiştir."⁶³



Resim4.3. Notre-Dame de Sion Katedrali, Paris

Heykel sanatı bu dönemde mimarinin etkisini güçlendirmek amacıyla ortaya konmaktadır. Fakat mimariyle bütünlüklü bir bağı olmasına rağmen, heykel ve mimari ayrı birer disiplin halindedir ve birbirlerinin alanına taşmadan kendi sınırları içersinde var olurlar.

⁶³ Bkz. (54), GOMBRICH, 190.

“15.yüzyıl öncesinde İtalya’dan başlayarak kenti estetize etmek diye bir problem yok zaten. Dolayısıyla kent-sanat yapıtı ilişkisi diye, kente sanat yapıtının katılması diye bir problem yok. Peki sanat yapıtı yok mu kentte? Var, ama bu bir sorunsal olarak o çağ insanının zihninde yok. Tabii ki şu var: Bir gotik katedral yaptığınız zaman üstünde sayısız sanat yapıtı, sayısız heykel, bezeme var. Bunların hepsi sanat yapıtı, ama kenti sanatsal içerik taşıyan estetik bir nesne haline nasıl getiririz, kent mekânını estetik hale nasıl getiririz sorunsalı 15. yüzyıldan başlayan bir sorunsal...”⁶⁴

Ortaçağda içinde bulunduğu mimari mekânın, fiziksel ve anlamsal olarak ayrılmaz bir parçası olan heykel sanatı, Rönesans dönemi ile birlikte, yapıların cephelerinde yer almak ve mimarinin uzantısı olmak gibi işlevlerinin yanı sıra, kent meydanlarının kurucu ögesi haline gelmiştir. Saray, kilise gibi mimari yapılar tarafından çevrelenen meydanların ortasına yerleştirilen heykeller, kent ve sanat eseri ilişkisinde yaşanan dönüşümün bir göstergesi olmuştur.



Resim4.4. Campidoglio Meydanı, Roma

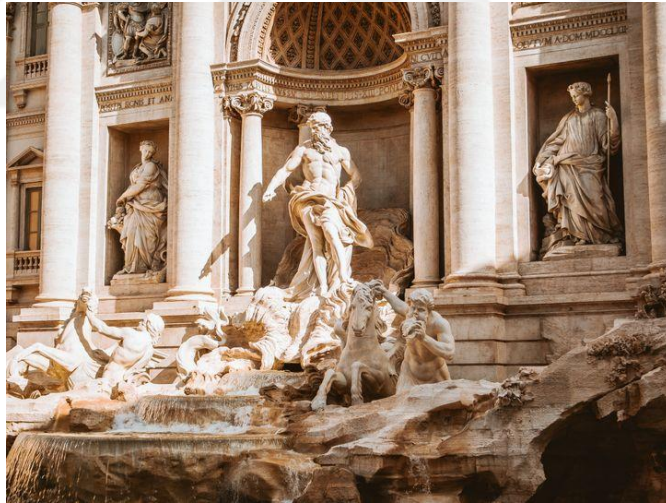
Bu dönem heykeltıraşların tasarladığı çok sayıda meydan düzenlemesi görülmektedir. 1536 yılında Papa III.Pavlus, Roma’daki Campidoglio Meydanı'nı Michelangelo'nun düzenlemesini istedi. Michelangelo, antik Roma dönemine ait Marcus Aurelius heykelini meydanın ortasına yerleştirdi (Bkz. Resim 4.4). Böylece

⁶⁴ Uğur TANYELİ, *Sanat Dünyamız*78, 120.

heykel, meydanın baskın bir ögesi olarak merkezi bir konumda kurucu bir rol üstlenmiş oldu.⁶⁵

"...heykel binanın yüzeyine yapışık olduğu zaman sorun yok ama meydanın ortasına indiği zaman sorun var. Üç boyutlu kavranışından tutun,artık giderek çözemediğimiz sayısız sorun var karşımızda. Hepsinden önemlisi o mekânı domine ediyor. İşte Marcus Aurelius heykeli, bütün meydan sadece onun için var nerdeyse, zemin kaplamasındaki o eliptik hatlardan tutun da, perspektifin oluşturulmasına kadar bütün meydan o heykel için var."⁶⁶

18.yüzyıla gelindiğinde kent düzenlemelerine egemen olan bahçeler ve parklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Teatral gösteriler ve şenlikler bu barok meydanlarda yapılmış, heykeller bu amacı güçlendiren motifler olarak meydanlarda yer almıştır.



Resim4.5. Trevi Çeşmesi,1762, Roma

Sanayi devrimiyle birlikte şekillenen şehirlerde 18.yüzyıldan kalma dar sokaklar ortadan kaldırılarak büyük bulvarlar açılmış, kentsel dokudaki ilk büyük parklar ortaya çıkmıştır. Kentsel yaşamın yeni dinamizmi farklı yönler hızla ulaşma gereksinimini ve akışı düzenleme amacını taşıyan meydanları zorunlu kılmaktaydı. 19.yüzyılda gerçekleşen Fransız devriminin siyasal sembolleri bu dönem

⁶⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.II,1194.

⁶⁶ Bkz (64), TANYELİ, 121.

meydanlarda anıtsal heykellerle yer bulmuş, klasik Roma çağına yönelik bir öykünmenin yaygınlaştığı sanat anlayışı, mitolojik temaları işleyerek bu dönem anıtlarında kendini göstermiştir.



Resim4.6.Cumhuriyet Anıtı, 1879, Paris

Antik dönemlerden 19.yüzyıl sonuna kadar heykel sanatının mekân ile olan ilişkisi belirli aşamalardan geçerek mimari ile olan fiziksel bağını koparmış, fakat belirli bir kaide ile çevresinden kendini ayırıştırarak, kendi özel mekânını koruyan anıtsal anlayış, değişik formlarda da olsa süregelmiştir.

4.2. 20.yüzyılda Heykel ve Mekân ilişkisi

20. yüzyıl başında sanat alanındaki yaşanan yenilik hareketlerini hazırlayan etkenler, Avrupa’da gerçekleşen sanayi devrimiyle birlikte köklü bir şekilde değişen toplumsal ve ekonomik düzen ile bağlantılıdır. Sanayi devrimi, ekonomik düzeni tümüyle değiştirmiş, yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Zenginleşen burjuvazi sayesinde sanat, soyluların tekeline çıkmış, içerik ve biçimsel açıdan yeni sanatsal arayışların oluşabilmesine uygun koşullar oluşmuştur. 19.yüzyıl sonuna doğru neo-klasik sanatın yaygınlaşmasına tepki olarak gelişen realizm ve empresyonizm gibi sanat akımları, heykel alanında da etkisini göstermiş,

önemli değişimlere neden olmuştur. Heykel sanatında hakim olan dinsel ve mitolojik temalar, realizmin etkisiyle yerini gündelik hayattan sahnelere bırakmaya başlamış, kent meydanlarında kaide üzerinde yükselen, idealize edilmiş figürlerden oluşan anıtsal anlayışa alternatif getiren yeni bir heykel formu ortaya konulmuştur.

“Heykel dini temsillerin taşıyıcısı olmak yanında akıp giden yaşamdan uzak ve geçmişi geleceğe aktaran bir nesne olmuş, yücelik ve ölümsüzlüğün biçildiği aşkın ve ideal olanın karşılığı kavramlarda kendini bulmuştur. Bu nedenle de form anlayışında kaide ve kütle gibi değişmez kalıplar edinip, modernizme kadar da bu kalıpların etrafında beliren bir üretimle kendini tekrarlamıştır.”⁶⁷

20.yüzyılın başında, bu yeni heykel anlayışı ilk olarak Rodin'in ortaya koyduğu çalışmalarda kendini göstermiştir. Brancusi'ye göre Rodin'in 'Balzac' heykeli modern heykelin başlangıç noktası olarak kabul edilmelidir. 'Balzac' heykeli, sipariş olarak verilen bir iş olmasına rağmen, Rodin öznel yorumunu öne çıkartmış, anıtsal anlayışın alışlageldik formuna uygun olmayan bir çalışma ortaya koymaması nedeniyle siparişi veren kurum tarafından kabul edilmemiştir.⁶⁸

"19.yüzyılın sonlarına doğru anıt mantığının zayıflamasına tanık olduk... Rodin'in cehennem kapıları ve Balzac adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştı. Çeşitli ülkelerdeki, çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması -ikisi de çökmüştür- bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder. Başarısızlıkları bu yapıtların yüzeylerinde kodlanmış halde mevcuttur. Kapılar o derece işlenmiştir ki kapı olarak bir işe yaramadıkları adeta yüzlerinden okunur; Balzac heykeli de öyle bir öznellik içerir ki Rodin'in kendisi bile yapıtın kabul edilebileceğine inanmamıştır.”⁶⁹

Böylece dinsel ve kamusal yaşam için öğretici, yol gösterici, hatırlatıcı kentsel alan heykeli yeni anlamlar aramaya başlamıştır. Söz konusu olan artık bir mekânın can alıcı noktasına kaidesi üzerine anıtsal bir heykelin yerleştirilmesi değildir.

⁶⁷ Nesrin KARACAN, *Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu*, 18.

⁶⁸ Ahu ANTMEN, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 15.

⁶⁹ Rosalind KRAUSS, *Mekâna yayılan heykel, Sanat Dünyamız* 82, Çev. Tuncay Birkan, 104

Heykel artık günlük yaşamın davranış ve işleyişine katılarak geleneksel anlamlarından uzaklaşmaktadır.

Geleneksel heykel sanatında, heykelin üzerinde durduğu kaide, heykelin mekânını oluşturmakta ve kaidenin çizdiği sınırla eser, izleyiciyi kendinden ayırmaktadır. Bu durum 20.yüzyıl başında ortaya çıkan konstrüktivizm, fütürizm, kübizm akımlarıyla sarsılmış, heykel geleneksel kaideden sıyrılıp, boşluğu içine alarak gerçek mekâna açılmakta ve var olduğu mekânla kaynaşmaya başlamıştır.⁷⁰

"Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa ediliş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler"⁷¹

20.yüzyıl heykeli kaideyi terk ederken, aslında geleneksel değerleri terk etmeye başlamıştır. Heykelin, kaide sayesinde oluşturulan ayrıcalıklı özel alanından çıkıp, içinde bulunduğu mekânla buluşması, konstrüktivistlerin mekânı heykele katma ve sanatı yaşama dahil etme amaçlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kaidenin sınırlandırıcı yapısı ortadan kalkınca, heykelin mekânla olan ilişkisi aracısız, direkt bir ilişkiye dönüşmüştür. Konstrüktivizm heykelin kütsel ağırlığı parçalamış, mekânın içine serpiştirmiş, heykeli duvar yüzeylerinden zemine doğru uzatarak, köşelere ve tavanlara asarak, geleneksel sergileme anlayışının dışında bir düzenleme ile sergilemiş, tümüyle mekâna yayılmasını sağlamıştır.⁷²

20.yüzyıl heykel sanatının konstrüktivizmden sonra en önemli kırılma noktalarından biri de minimalizm ile birlikte gerçekleşmiştir. Soyut dışavurumculuğa tepki olarak gelişen ve kendini konstrüktivizmin devamı olarak tanımlayan minimalistler, kişisel dışavurumu tümenden ortadan kaldırıp, seri ve birbirini tekrar eden yalın bir biçimselliği tercih etmişlerdir. Tuğla, alüminyum, fiberglas, kontrplak gibi endüstriyel malzemeleri kullanarak oluşturdukları düzenlemelerle, giderek

⁷⁰Ayşe S. KEDİK, *Heykelin Temsiliyeti ve Mekânla İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Minimal Heykele Bir Bakış*, 50-51.

⁷¹Bkz. (68), KRAUSS, 105.

⁷²Nesrin KARACAN, *Heykel, Kaide ve Kütle*, 86.

mimarinin alanına doğru yaklaşan bir mekân anlayışını ortaya koymuşlardır.⁷³ Minimalist sanatçı Carl Andre, heykellerini kalıba dökmeden ve ya yontmadan yaptığını, tersine heykel aracılığı ile mekânın kendisini yonttuğunu ve mekânı şekillendirdiğini söylemektedir.

“İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizmin belki de en önemli özelliğidir.”⁷⁴

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanatsal gelişmeleri derinden etkileyen minimalizm, heykelin mekânı kurgulayan bir karaktere dönüşme sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Böylece insanla dolaysız ve doğrudan bir ilişki kurabilen heykel, dokunulabilen, içine girilebilen bir forma doğru evrimleşmeye başlamış, heykelin sınırlarının belirsizleşmesi, alanının ve tanımının genişlemesine yol açmıştır.⁷⁵

Krauss, 1964 yılında Green Gallery’de gerçekleşen Robert Morris’e ait olan bir sergiden yola çıkarak modern heykelin yeniden tanımlanması gerektiğinden ve heykel disiplindeki ‘genişlemiş alan’ konseptinden bahseder. Sergide iç mekâna yayılmış yarı- mimari formların; ‘odada olup da aslında odaya ait olmayan’ bir yapısı olduğunu, dış mekânda bulunan ‘aynalı kutuların’ ise ‘manzaraya dahil olan fakat manzara olmayan bir yapısı’ olduğunu söyler.

Krauss’un ‘genişlemiş alan’ olarak bahsettiği unsur, heykelin özellikle bu dönemde belirginlik kazanan kompleks yapısıyla ilintilidir.

"Genişlemiş alan, modernist kategori olarak heykel'i kendi aralarında askıya alan bir karşıtlıklar kümesinin sorunsallaştırılmasıyla yaratılır... Zira görebileceğimiz gibi, heykel artık kendisinden farklı olan iki şey arasındaki ayrıcalıklı orta terim

⁷³ Bkz. (67), ANTMEN, 182-184.

⁷⁴ Brian O'DOHERTY, *Beyaz Küpün İçinde. Galeri Mekânının İdeolojisi*, 10.

⁷⁵ Bkz. (71), KARACAN, 87.

değildir. Heykel, daha çok, içinde farklı biçimde yapılaşmış başka olasılıkların da bulunduğu bir alanın çevresindeki terimlerden sadece biridir."⁷⁶

Krauss, modern heykeli mimarının üzerinde ya da önünde yer alan fakat mimari olmayan, peyzajda yer alan fakat peyzaj olmayan bir olgu olarak tanımlarken, bunun tersini söylememek için de hiç bir neden olmadığını, yani heykelin hem mimari, hem de peyzaj olabileceğini belirtir.⁷⁷

20.yüzyıl ile birlikte heykel sanatının mekân ile olan ilişkisindeki bu değişimin bir diğer önemli sebebi de yeni sergileme olanaklarının oluşmasıdır. Yüzyılın ilk yarısında toplumsal ve ekonomik sorunların kentsel yaşam üzerine getirdiği yük, kamuya açık sanatı gerilemeye zorlamıştır. Açık alanlardan uzaklaşan heykel sanatı, özel sergileme mekânı olan müzeler ve sergi salonlarında etkinliğini sürdürmeye başlamıştır.

Modernizm ile sanat artık sanatçının özgür iradesiyle gerçekleştirdiği bir üretim biçimine dönüşmüştür. Sanatçılar eseri kendi kendilerine ısmarlamış (anıt, vb. gibi ısmarlama iş olmanın dışında) ve konuları özgür iradeleriyle seçmiştir. Böylece sanat ürünleri belli bir ortama özgü biçimde değil, mekândan bağımsız bir biçimde inşa edilmiştir. Bu dönemde sanat, artık sanatçılar arasındaki bağımsız bir merci haline gelmiş ve kendi şartlarını belirleyen bir olgu olarak şekillenmeye başlamıştır.

Galeri, bu dönemdeki sanat eserlerinin sanat izleyicisi ile bulunduğu ortam olarak belirmiştir. Aynı zamanda sanat eserleri için bir piyasa olmuş ve sanatın sermaye ile ilişki kurduğu yeni bir ortam olarak ortaya çıkmıştır.

Brian O'Doherty modern sanatın tarihinin galeri mekânının tarihiyle bütünleştiğini söyler. Bu anlamda 20.yüzyıl sanatı, galeri mekânıyla özdeşleşmiş bir durumdadır.

⁷⁶Bkz. (68), KRAUSS, 108.

⁷⁷A.g.m., s.108.

“İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galerî mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, birtakım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer.”⁷⁸

Dış dünyadan soyutlanmış, onunla her türlü temasın kesildiği, penceresiz, beyaz bir kutu formuna bürünmüş galerî mekânı, içine giren nesneye kendi anlamını aşılar ve sanat eserinin nasıl algılanması gerektiğinin sınırlarını ve kuralların belirler. Nötr bir zemin olmaktan çıkan galerî duvarı, sanat eserine nitelik kazandıran, onun etkin bir parçası haline gelir.⁷⁹

20. yüzyıl boyunca mekân ve heykel ilişkisine dair ortaya konulan yenilikçi araştırmalar büyük oranda galerî mekânı üzerinden şekillenmiştir. 1950’lerden itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi, oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri mekân ve izleyici ile karşılıklı ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir. Sanatın biçimi ve işlevi sorgulanırken, galerî mekânı bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür.⁸⁰

1950’lerden itibaren kent merkezlerine ve kamu yapılarına sanat yapıtının geri dönüş süreci başladı ve sanatın yapısına ilişkin yeni sorgulamalar sonucu mekânın taşıdığı bilgi, yapıtın içine dahil edildi. Bu dönem ile birlikte kamusal heykel alanında sadece ortak belleği taze tutan bir sembolik bakış açısının yerine, bulunduğu mekânın belleğine uygun sanatsal çözümler üreten bir anlayışın ürünlerini görmekteyiz. Artık heykel kendi mekânını yaratabilmekte ve yeni anlamlar oluşturabilmektedir. Modern sanatın tanımladığı yeni anlam, sergileme mekânının taşıdığı bilgiyi sanat yapıtına katma zorunluluğu, kentsel çevrede iş yapan sanatçıları mekânla bu anlamda bir hesaplaşmaya götürmüştür.

⁷⁸ Bkz. (73), O’DOHERTY, 30.

⁷⁹ Bkz. (73), O’DOHERTY, 31- 44.

⁸⁰ A.g.k.,(s.10)

5.20.YÜZYIL HEYKEL SANATINDA MEKÂN YORUMLARI

20. yüzyılın başında, figüratif sanatın yerini çeşitli soyutlama tekniklerine bırakarak, heykelin kendi plastik problemleri üzerine yoğunlaşması, kaide üzerindeki temsile dayalı anıtsallığın terk edilişi, heykelin mekâna doğru genişlemesi/yayılması ve mekânın plastik bir öge olarak ele alınmaya başlaması gibi açılımlar, yeni bir heykel anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yeni anlayış, heykel sanatının belirli idealleri yansıtmaya amacını taşıyan, geleneksel/durağan karakterini, deneysel ve sorgulayıcı tavırda gerçekleştirilen bir ifade alanına dönüştürmüş, heykelin mekân ile olan ilişkisine yönelik problemler geliştirmesine neden olmuştur.

Mimarinin mekânı kurgulayan yapısı, heykel sanatının mimari özellikleri barındıran bir üretim biçimine doğru yönelmesi yine 20.yüzyılda ortaya çıkan önemli gelişmelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar, taş, ahşap, alçı, bronz vs. gibi geleneksel malzemeleri kullanarak kütle oluşturmanın dışında, mekânın kendisini heykelle dönüştüren bir anlayışta yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Disiplinler arası üretimde bulunan yeni sanat anlayışı, heykelin mimariye doğru sınırlarının genişlemesini, izleyiciyi içine alan, aktif bir biçimde yapıtın katılımcısı olduğu bir alana evrimleşmesini sağlamıştır.

20.yüzyılın ilk yarısı, peşi sıra birçok sanat akımının ortaya çıktığı verimli bir dönem olmuştur. Bu dönem meydana çıkan yeni form arayışları ve çeşitli soyutlama teknikleri, heykel sanatının ifade biçimlerini genişletmiş, sanatçılar mekânsal imgelere yapıtlarında yer vermeye başlamışlardır. Kimi zaman doğadan alınma bir kesit, kimi zaman mimari elemanlar, kimi zamansa tümüyle soyut bir form anlayışı, mekânsal imgelerin yaratılmasına yönelik araştırmalar arasında karşımıza çıkmaktadır.

5.1. Sanatsal Akımların Yaklaşımları

5.1.1.Fütürizm ve Konstrüktivizmin mekân yorumları

20 yüzyılın ilk yarısında sanat tarihinde ilk olarak, yaptıkları çalışmalarda mekânı doğrudan ele alan, sorgulayan ve manifestolarında bu konuya değinenler Fütüristler ve Konstrüktivistler olmuştur. İtalya ve Rusya’da ortaya çıkan bu akımların ortak özelliği, eskiye ait olan geleneksel sanat anlayışının tümüyle reddederek, yeni bir dünya düzeni için dinamik, devrimci bir özü olan yeni sanatın üretilmesi gerektiğini düşünmeleridir

Fransız düşünür Bergson’un gerçekliğin her an oluşum halinde olduğuna dair fikirleri, devinim ve hız öğelerini yapıtlarına aktarmak isteyen İtalyan fütüristleri tarafından benimsenmiş, yeni bir sanat anlayışını üzerine inşa edebilecekleri bir alan yaratmıştır.⁸¹ 1910 yılında yayınlanan ‘Teknik Manifesto’ da Boccioni, sabit olan bir anın yerine sürekli değişen, dinamik ve hareketli olanın sanatın konusu olması gerektiğinden bahseder.

“...her şey hareket ediyor, her şey bir koşuşturma halinde, her şey hızla değişiyor. Görünen bir şey gözlerimiz önünde hiçbir zaman sabit durmuyor, aksine bir görünüyor, bir kayboluyor. Retinanın algıladığı bir imgenin sürekliliği, hareket eden nesnelere kendini an be an çoğaltmasıyla mümkün oluyor; nesnelere biçimi hızlı titreşimler gibi değişip duruyor, delice dönüşüyor.”⁸²

Fütüristlere göre, nesnelere birbirlerinden ve onu saran çevreden ayrı düşünülemez. Bu yüzden sanat bu bütünlük duygusunu yansıtmalıdır. Mekânın kendi dinamik potansiyeli vardır. Bu dinamik boyut, bütünü oluşturan parçaların arasındaki ilişkilerin ortaya çıkartılmasına yardımcı olmuştur. Umberto Boccioni’nin “Bir Şişenin Boşlukta Gelişimi” adlı yapıtı, nesnelere sınırlarının mekânın dinamik yapısı ile bütünleşerek belirsizleştiği, giderek birbiri içinde kaybolduğu bir sahneyi

⁸¹ Bkz. (67), ANTMEN, 67.

⁸² A.g.k., s.73

ortaya koyar (Bkz. Resim5.1).Heykeldeki şişe formunu oluşturan geometrik yapı, dairesel bir hareket ortaya koyar ve nesnelerin belirli bir eksende dönmelerini sağlayan bir etki yaratmaktadır, böylece nesnelere sahip oldukları formun değişimine neden olurlar. Boccioni nesnelere dinamik bir hareket halinde tasvir ettiği çalışmada, onları öznel alanlarından çıkartarak, mekân ile bütünleşmiş bir durumda gösterir. Heykelin merkezi olan şişe ve etrafındaki nesnelere, onları çevreleyen mekânı ya da mekânda bulunan hareketi aktarmak için birer aracı konumundadır.



Resim 5.1 Umberto Boccioni “Bir Şişenin Boşlukta Gelişimi”1912

Konstrüktivistler, mekânı plastik sanatların etkin elemanlarından biri olarak görmüş ve yapmış oldukları heykellerde mekânı, tasarımın bir parçası olarak heykelin alanına dahil etmişlerdir. Yayınlamış oldukları manifestolarında, mekânı ve zamanı, hayatın üzerine inşa edildiği formlar olduğunu, sanatın da bu yüzden zamanın ve mekânın üzerine kurulması gerekliliğini belirtmişlerdir. Gabo ve Pevsner, kütleli heykel anlayışının yerine, heykeli potansiyel bir mekân yorumu olarak ele alan bir anlayışı benimsemişlerdir. Geliştirdikleri yeni mekân anlayışından 1920 tarihinde yayınlanan ‘Gerçekçi Manifesto’da şöyle söz ederler:

“Hacmi mekânın resimsel ve plastik biçimi olarak görmüyoruz; sıvıyı yarımlarla ölçmeyeceğiniz gibi, mekânı da hacimler halinde ölçmek mümkün değildir; bizim mekânımıza bakın... süre giden derinlikten başka nedir? Biz derinliği mekânın yegane resimsel ve plastik biçimi olarak kullanıyoruz.”⁸³

Konstrüktivizm, çamur ile modele ederek ve ya yontarak biçimlendirme yerine, parçaların bir araya gelmesi ile oluşan inşa etme metodunu tercih etmektedir.. “Başlangıçta malzemeleri birbirine ekleyerek, kaynatarak, yapıştırarak oluşturdular ve kendilerine ‘Konstrüktivist’, yapıtlarına ‘Konstrüksiyon’ adını verdiler.”⁸⁴

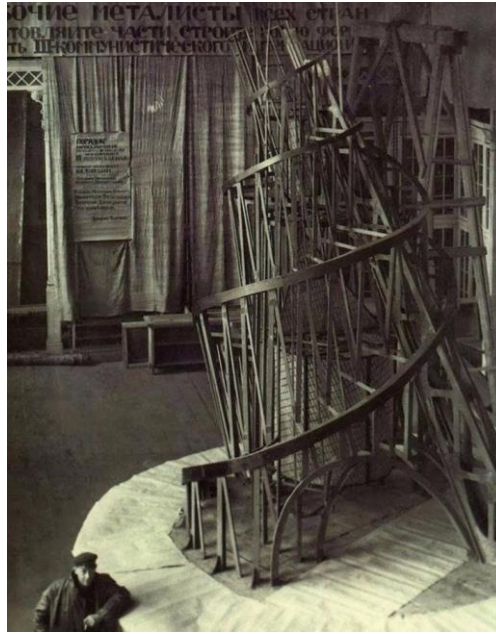
Konstrüktivizm akımının teknoloji ile ilişkisini ve anlayışını vurgulayan yapıtların arasında önemli bir örnek; Tatlin’in ‘III. Enternasyonal Anıtı’ projesidir (Bkz. Resim 5.2). Proje tasarlanırken zamanın teknolojik ve endüstriyel yapısının damgasını taşıyan ve 1889 yılında Paris’te gerçekleştirilen Eyfel kulesinin, sosyalist dünyadaki karşılığı olarak ve ona biçimsel olarak da karşıt bir anlayışta yapılması düşünülmüş (Eyfel kulesinin dikey mimarisine karşın burada diagonal bir yapı bulunur.) fakat proje henüz maket aşamasında kalmıştır. “III.Enternasyonal Anıtı” sosyalist ve devrimci bir dünya görüşünü temsil etmesi planlanan, dinamik formlardan oluşmuş, bir mimarlık ve heykel sentezidir. Tatlin kulenin çağının bir simgesi olduğunu, onda sanatsal ve yararlı formları birleştirerek, sanatla hayat arasında bir çeşit sentez yarattığını iddia eder. Lissitzki’ye göre;

“kulenin konstrüksiyonunu oluşturan demir, proletaryanın ifadesinin gücünü, cam da vicdanının temizliğini simgeler. Tatlin’in anıtı, insanın evrendeki yerinin kozmolojik sistemini temsil eder. Devrimcidir, çünkü matematik ve mimari bir kesinlikle örgütlenmiş olan zaman ve mekân içindeki toplumsal armoninin modelini oluşturur.”⁸⁵

⁸³Bkz. (67), ANTMEN, 116.

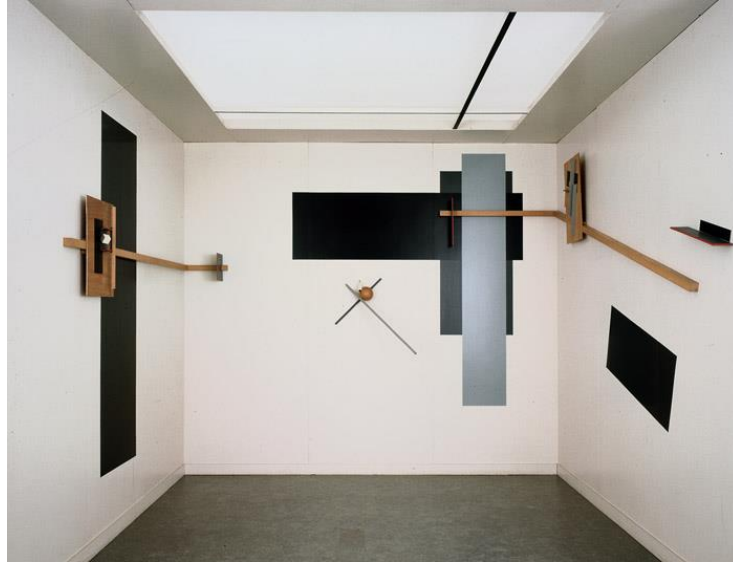
⁸⁴Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, 127.

⁸⁵A.g.k., 192.



Resim5.2. Tatlin, ‘III.Enternasyonal Anıtı’ 1919

Konstrüktivistler, mekânı heykelin malzemesi olarak kullanmaya başlamışlardı. El Lissitzky’nin 1923 Berlin sergisindeki ‘Proun Odası’, konstrüktif mekân anlayışına ve mimari mekânın heykel malzemesi olarak ele alınıp biçimlendirilmesine dair başlıca yapıtlardan biri olarak kabul edilir. Malevich’in süprematist formlarının izlerinin görüldüğü ‘Proun Odası’, yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkacak olan enstalasyon sanatının öncülü konumundadır (Bkz. Resim 5.3). Geometrik nesnelerin birbiri ile bağlantısı ve odanın geneline yayılan yerleştirilme biçimi sayesinde içinde dolaşılabilir bir mekân algısı oluşturulmuştur. Bu durum heykelin, izleyicinin karşısında bulunduğu konuma göre farklılaşan bir yapıya dönüşmesini sağlar. İzleyici sabit bir noktadan odanın tümüne hakim değildir, heykelin algılanış süreci izleyicinin oda içinde gerçekleştirdiği hareketi sayesinde tamamlanır.



Resim 5.3. El Lissitzky 'Proun Mekânı' 1923

5.1.2. Kübist mekân yorumları

Kübizm, mekân ile olan ilişkisini nesnelere üzerinden oluşturdu ve nesnelere olan analitik yaklaşımlarıyla üç boyutlu ortamlara yeni çözümler getirdi. Picasso 'Gitar' isimli yapıtında kübist mekân anlayışını nesne ile mekânın kurduğu ilişki üzerinden izleyiciye sunmaktadır (Bkz. Resim 5.4). Nesnenin gerçekte bilinen sınırları dağılmış ve parçalara ayrılmıştır.

“Rölyef her ne kadar bize frontal ve düzlemsel bir gitar görüntüsü sunuyorsa da izleyici bu gitarda gerçek müzik aletinde görebileceğinden fazlasını görüp daha ayrıntılı bir bakışa sahip olabilmektedir. Gördüğümüz; gerçek bir mekânda, gerçek bir gitara benzeyen gerçek bir gövdedir. Eğimli yüzeyinde ve onun altındaki gerçek bir gitarda asla görünmeyen çınlayan, yankılanan gövde açılarak ortaya çıkar ve yan yana durur.”⁸⁶

Gitarı oluşturan elemanların parçalanıp yeniden fakat başka bir düzende kurgulanması söz konusudur. Kapalı kutu formu, tersine çevrilmiş, iç yüzeyin dışa doğru yayılması sağlanmıştır. Birbiri üzerine kapanan yüzeylerin, açılıp farklı

⁸⁶ Refa EMRALI, *İçmekânda Mekân Probleleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar*, 12

açılardan aynı anda görünmesi, gitarın sanki çevresine doğru yayılmış olarak algılanmasını ve mekânsal bir etki yaratmasını sağlamaktadır.



Resim 5.4. Pablo Picasso ‘Gitar’ 1912-1914

Picasso'nun 1929 yılında yaptığı metal “Bahçedeki Kadın” heykeli, mekânsal öğelerin kullanıldığı çalışmaları arasındadır (Bkz. Resim 5.5). Bu çalışmadaki ‘bahçe’ ve ‘kadın’ imgelerini oluşturan ve onları birbirinden ayıran sınırlar tümüyle ortadan kalkmış, mekân ve figür iç içe geçmiş bir bütünlükte kurgulanmıştır. ‘Bahçe’ imgesini yaratan yaprak formu, ‘kadın’ imgesine ait portre, saçlar ve boyun dışında heykel, ‘bahçe’ nin nerede başlayıp, ‘kadın’ ın nerede bittiğine dair izleyiciye herhangi bir ipucu vermemektedir. Aksine bu iki formun sınırları tanımlanmayarak, tümüyle izlerini kaybettirmiş, ‘kadın ve ‘bahçe’ bir bütün haline gelmiştir. Kübist form anlayışının üç boyuta uyarlandığı bu çalışmayı, Herbert Read “Mekânı tel sınırlarla tanımlamak ve mekânda çizim yapmak”⁸⁷ şeklinde değerlendirmişti. Metal levhaların birbirine eklenerek oluşturulduğu ‘bahçedeki kadın’ heykeli, boşluğu içine dahil eden, çizgisel bir etki yaratmaktadır. “Bu heykel mekân tarafından

⁸⁷ Bkz. (85), EMRALI, 12.

çevrelenmiyor, kağıt üzerine çizilmiş bir desen gibi mekânda yer alıyordu... heykelin içinde ve dışında kalan mekânlar arasındaki ayrım tamamen ortadan kalkıyordu.”⁸⁸



Resim 5.5. Pablo Picasso “Bahçedeki Kadın” 1929

Kübist mekân anlayışını heykel çalışmalarına aktaran bir diğer sanatçı Henri Laurens’tir. ‘Şişe ve Bardak’ adlı heykelinde nesnelere, geometrik parçaların birleştirilerek oluşturulduğu bir formda sunulmaktadır (Bkz. Resim 5.6). Sanatçının yapıtta kullandığı soyutlama anlayışı, nesnelerin birbiri üstüne eklenip belirsizleşmesine ve ayrı ayrı nesnelerin gösterilmesi yerine, izleyicide parçalanmış bir mekân algısının oluşmasına yol açmıştır.

⁸⁸ Bkz. (85), EMRALI, 12



Resim 5.6. Henri Laurens, ‘Şişe ve Bardak’ 1918

5.1.3. Minimalizm

1960’lı yılların başında Amerika’da ortaya çıkan soyut dışavurumculuk hareketine bir tepki olarak gelişen minimalizm, sanatın öznelliğini ve bireysel dışavurumunu yücelten anlayışı reddederek, rasyonel ve nesnel bir yalınlığı tercih etmiştir.⁸⁹ Birbirini tekrar eden geometrik formlardan oluşturdukları yapıtları, tuğla, alüminyum, fiberglas, çelik gibi endüstriyel malzemeleri kullanarak gerçekleştirmişlerdir. Minimalistler gerçek mekânı, dışavurumcu sanatın benimsediği mekân yanılmasına tercih etmişler, yapılarını dengeli kompozisyonlar biçiminde değil, dizisel tekrara dayalı simetrik bir düzen içinde oluşturmuşlardır. Minimal sanat eğiliminin kapsadığı alanlar; bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük boyutlu yapıtlar ve boşluğa karşı biçim oyunları ile ya da basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural veya sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş düzenlemelere kadar giden modüler, nesnel bir anlayıştır.

Minimalizm, geleneksel sanatın, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılması yerine gerçek mekânın içinde olmayı tercih eder. Minimalist

⁸⁹ Bkz. (67), ANTMEN, 181.

sanatçıları bir araya getiren şey; mekânı oluşturan elemanları (tabanı, tavanı ve duvarlar gibi) sanatlarının alanı olarak kullanmaları, sanat eserini, gerçek mekânına yani izleyicinin mekânına koymalarıdır. Mekân düzenlemelerinin her biri, izleyiciyle aynı düzlemde yer almak, onu bu alana dahil ederek ve sanatçının kurguladığı alanı deneyimlemesini sağlamaktadır.

“Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının (soyut dışavurumcu çalışmalarda hala görülebilen) insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekânsız alemini de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelere arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur”⁹⁰

Minimalist sanatçı Robert Morris, yeni bir üç boyutlu durumla ilişki kuran izleyicinin yaşadığı deneyimi sorgulayan çalışmalar ortaya koyar. İzleyiciyi hareket yoluyla heykelin etrafında ve arasında yürüyerek, dokunarak denemeye, mekânın bütünlüğü içinde düşünmeye davet eder. Bu basit fakat mekânsal olarak karmaşık işlerle Morris, geleneksel heykeli sarmalayan mekânı ortadan kaldırmayı amaçlar. Çünkü biçimin basitliği, deneyimin basitliğine denk düşmek zorunda değildir. Morris’e göre basit ve yalın yapılar gizem taşırlar fakat bu gizem onların nasıl yapıldıklarında değil, ne anlama gelebileceklerinde ve bizim varlığımızla ne hale dönüştüklerinde yatar. Zihinlerimiz onları alt üst eder, sadece basit formları incelemekle kalmaz, içinde buldukları ve harekete geçirdikleri tüm mekânı inceler.

Morris’in çalışmalarının önemi yalnızca yeni bir soyutlama tarzı sunması değil, izleyici ile yeni bir ilişki biçimi kurmasından kaynaklanır. Heykelleri, geleneksel sanat formlarının -minimalist formlara oranla- karmaşık iç ilişkilerinden yoksun

⁹⁰ Hal FOSTER, (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü – Yüzyılın Sonunda Avangard, Çev. Esin Hoşsucu, 65.

olduğu için, izleyici nesnenin odanın mimarisiyle olan ilişkisine ve onun mekan, ışık ve form üzerindeki etkisine odaklanmaktadır.⁹¹

Robert Morris 1974'te çapı yaklaşık 10 metre, koridor genişliği 45cm olan bir labirent yapmıştır (Bkz. Resim 5.7). Bunun içinde dolaşan izleyiciler çekingen davranmış, ürkmüş, geri kaçmış vb. farklı tepkiler göstermişlerdir. Bu tepkileri diğer izleyiciler salonun ikinci katından izleyebilmiştir. Morris, izleyicinin karşı koyma ve dönüşüm süreçlerini inceler. Böylelikle izleyici aynı zamanda katılımcı olarak, işi yeniden üreten aktif bir konuma gelmektedir.

“Yapıtın içine girebilmenin önem kazanması aynı zamanda eserin ‘dokunulmazlık vasfını da yok etmiştir. Eserin dokunulmazlığının ortadan kalkmasıyla birlikte sanattaki göz egemenliği büyük oranda yıkılmıştır. Öznenin salt bir izleyici olmaktan çıkması aynı şekilde onu durağanlıktan kurtarmış ve hareketli bir beden haline getirmiştir.”⁹²



Resim5.7. Robert Morris “Koridor”1974

Dolad Judd 1965 yılında yayınladığı makalesinde ‘spesifik nesne’ tanımını ortaya koyar. Ona göre minimalizmin oluşturduğu üç boyutlu nesnelere resim ve

⁹¹ The New York Times, Robert Morris, 87, Dies; Founding Minimalist Sculptor With Manifold Passions, <https://www.nytimes.com/2018/11/29/obituaries/robert-morris-dead.html>.(04.05.2021)

⁹²Engin SARI, Sanatta Değişen Mekân Algısıyla Beraber Nesnenin Yeni Rolü, 54.

heykelin dışında farklı bir kategoriye ait olmalıdır. Judd’ın çalışmaları sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik bir anlayışa dayanır.⁹³ Genellikle açık kutu biçimli, levhaları kullanan sanatçı heykellerini yerleştirirken insan vücuduna göre oranlar (Bkz. Resim 5.8). Judd çalışmaları için, “Bu mimariye uygulanmış bir heykel değil heykele dönüştürülmüş mimaridir”⁹⁴ der.



Resim 5.8. Donald Judd “15 Adet Beton”1980

Carl Andre, 1968 yılında sergilediği ‘Düşüş’ isimli çalışması, minimalist akımın önemli tasarımları arasında yer alır (Bkz. Resim 5.9). 14.7 metre uzunluğundaki metal levha, zemin ve duvarı birleştiren köşenin üzerinde bulunmaktadır. İzleyicinin metal levhanın üzerinde yürümesinin mümkün olduğu bu çalışmada, levha ağırlığının etkisiyle hareket eder ve galerinin duvarları arasında kalan ses yankılanır. “Böylece izleyici ağır, çelik levhalar üzerinde kendi ağırlığının etkisiyle birlikte heykelin, malzemenin ağırlığını da bedeninde hisseder.”⁹⁵ Andre için heykel, yalnızca gözlenecek bir nesne değil, izleyicinin onunla doğrudan ilişki kurduğu, temas edebildiği, üzerinde yürüyebildiği, içinde hareket edebildiği bir mekân olarak kurgulanmalıdır.

⁹³ Bkz. (67), ANTMEN, 183.

⁹⁴ Bkz. (89), SARI, 39.

⁹⁵ Bkz. (85), EMRALI, 19.



Resim 5.9. Carl Andre“Düşüş” 1968

Carl Andre yapıtlarının izleyici olan ilişkisini yol metaforu ile açıklar;

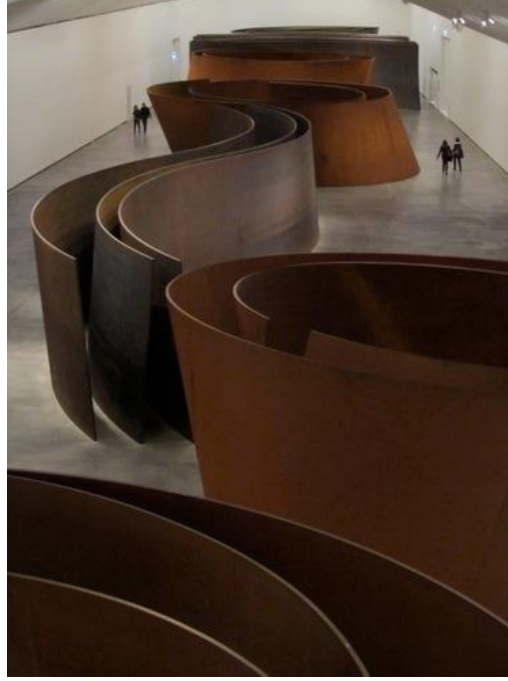
“Benim heykel anlayışımı en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol ne belli bir noktada bulunarak, ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. Yollar görünür ve kaybolurlar. Onların ya üzerinde gideriz ya da kenarında gideriz...Yapıtlarımın çoğu, özellikle de en başarılı olanlar, genellikle bir tür tercihli yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşması, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirmiştir.”⁹⁶

Akımın önemli temsilcilerinden Richard Serra, metal levhaları kullanarak iç ve dış mekânlarda düzenlemeler yapmıştır (Bkz. Resim 5.10). Spiral ve eliptik formlardaki levhaların oluşturduğu koridorlar, insanların içine girebildiği büyük ölçekteki mekanları meydana getirmektedir. Serra'nın heykelleri yerleştirildiği mekanın bölünmesine ve kamusal alandaki insan hareketlerinin yönlendirilmesine neden olur. Dolayısıyla heykeller, koridorlar ve tüneller ile kendi iç mekanını yaratırken, aynı zamanda kentin yaşamsal koşullarına müdahale ederek yeni bir kamusal alan kurgulamaktadır.

⁹⁶ Circlelove.co Minimalizm akımını Baslatan 8 Sanatçı, <https://circlelove.co/minimalizm-akimini-baslatan-8-sanatci/>.(04.05.2021)

Serra, Guardian dergisine yaptığı bir röportajında çalışmalarının izleyici üzerindeki etkisini şöyle anlatıyor :

"..bir rota izleyerek etrafını dolaşmak zorundasınız, bu parça kendi mekânında sizi buna zorluyor. Parça değiştikçe, siz de değişmek zorundasınız, ya adımlarınızı hızlandıracaksınız ya da tahmin etmediğiniz yollara sapacaksınız. Kesinlikle yön duygunuzu kaybedeceksiniz, dolayısıyla kuzeye mi güneye mi gittiğinizi bilemeyeceksiniz. İşe yetişme vakti geldiğinde bedensel ritminizin denklemine bir de zaman boyutu katılacak. Deneyimlediğiniz zaman değişecek."⁹⁷



Resim 5.10. Richard Serra "Zaman Meselesi"1997

5.1.4.Enstalasyon Sanatı

Enstalasyon, öncelikle belirli bir mekânın özelliklerine odaklanarak ve kurgusunun mekânın yapısına göre oluşturulduğu, izleyicinin fiziksel olarak mekâna dahil olduğu bir sanat formu olarak kabul edilmektedir. 1960'lı yıllarda ilk

⁹⁷ Sanatatak, Richard Serra ve Michael Craig Martinden Sanat Hakkında 50 Yıllık Bir Sohbet <http://www.sanatatak.com/view/richard-serra-michael-craig-martinden-sanat-hakkinda-50-yillik-bir-sohbet>.(04.05.2021)

örneklerini veren enstalasyon sanatı, sanat eserinin sergilendiği mekanın kullanım biçimini sorgulayan bir anlayışta, eser ve mekan ilişkisinin sınırlarını genişleterek yeni sergileme olanakları geliştirdi. Minimalizmin ortaya attığı 'bir çevre olarak sanat eseri' düşüncesi, enstalasyon sanatı alanında sürdürülerek, izleyiciyi yalnızca gözlemci olduğu bir konumdan, sanat eserinin içinde yaşayan ve hatta onun parçası olduğu bir konuma taşıdı.

Resim, heykel, fotoğraf, video, müzik, mimari gibi farklı sanat formlarını kendi bünyesinde dahil edebilen enstalasyon sanatı, aynı zamanda doğal, endüstriyel ve ya gündelik hazır nesnelere kullanabilmektedir. Enstalasyonun gerçekleştiği mekan ile sergilenen nesnenin arasında kurulan fiziksel ve kavramsal ilişki eserin içeriğini belirler.

“Burada önemli olan, seçilen mekân ve yerleştirilen nesnenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamasının ötesine geçebilmesidir. Buradaki algılama, mekanın tarihsel özelliği, işlevi ya da anlamı ile ilişkiye girmesidir. Sanat nesnesinin var olduğu mekânla bahsedilen kriterler üzerinden özel bir ilişkide olması önemlidir. Bu noktada kullanılan nesne mekâna, mekân da nesneye yeni bir anlam yükler.”⁹⁸

Mekanın kullanım biçimlerinin sınırsız bir çeşitlilik gösterdiği enstalasyon örneklerinde, kimi zaman mekanın mimari veya doğal yapısının ekseninde şekillenen, kimi zamansa mekana fiziksel olarak müdahalede bulunan çalışmalar görülmektedir. Genellikle geçici olarak oluşturulan çalışmalar yalnızca belirli bir mekân için tasarlanmakta ve o mekâna özel olarak üretilmektedirler. Dolayısıyla mekân, hem işin sunulduğu bir alan niteliğinde, hem de işi kavramsal ve biçimsel olarak belirleyen etkin bir ögesi konumundadır.

Enstalasyon sanatının önemli temsilcilerinden Daniel Buren, mekânın fiziksel yapısının, sosyal ilişkiler üzerindeki etkisini araştıran çalışmalar gerçekleştirmiştir. Dikey şeritlerden oluşan yüzeyleri, çeşitli formlar üzerine uygulayarak oluşturduğu

⁹⁸ Dilek TOLUYAĞ, “Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne ve Sanatçı Örnekleri”, 104

düzenlemeleri için genellikle kamusal mekânları tercih etmektedir. Mekânın kendisini bir ‘sanat yapıtı’ olarak değerlendiren sanatçı, bir takım mimari ve kamusal kısıtlamalar, sınırlamalar sonucu ortaya çıkan ve buldukları mekânla bütünleşen yapıtlarının o mekânın işlev ve boyutlarını da değiştirebildiğini söyler. 1986 yılında Paris Kraliyet Sarayının bahçesine yerleştirdiği 252 adet kolondan oluşan ‘İki Düzlem’ adlı çalışması, kamusal alan için gerçekleştirdiği düzenlemeleri arasında önemli bir yere sahiptir(Bkz. Resim 5.11). Birbirini tekrar eden kolonların oluşturduğu ritmik kompozisyon, sarayın klasik mimari yapısı ile kontrast bir ilişki kurmakta ve avlunun tarihsel karakterini, çağdaş sanat alanına dönüştüren bir etki yaratmaktadır.⁹⁹



Resim 5.11. Daniel Buren “İki Düzlem” 1986

Lucas Samaras’ın 1966 yılında gerçekleştirdiği ‘Oda 2’ isimli çalışması, enstalasyon sanatının başlıca örnekleri arasında kabul edilmektedir(Bkz. Resim 5.12). Samaras’ın, 243,8 x 243,8 x 304,8 cm ölçülerinde olan, bir seferde içeriye ancak 2 kişinin girebildiği, tüm yüzeylerini aynalar ile kaplayarak oluşturduğu ‘Oda 2’, izleyiciye kendisini sonsuz sayıda imajlar halinde göstererek,

⁹⁹ İpek Ş, ÖZAYTEN, “Günümüz Mekânsal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren’in Sergileme Pratikleri”, 3242

yarattığı optik yanılsama sayesinde izleyicinin mekân algısını değiştirmektedir.¹⁰⁰
Aynaların birbiri üzerine oluşturdukları sonsuz yansımalar, izleyicilerin yön duygusunu yitirdiği gerçeküstü bir mekânı deneyimlemesini sağlıyor.¹⁰¹



Resim 5.12. Lucas Samaras “Oda 2” 1966

“Samarras’ın mekânı ayna, ışık ve sınırsız görselleri ile seyirciyi içine alır, izleyici işin öznesi haline gelir. Görünüşte soyut olan çevre figüratif hale dönüşmüş, kendi imajlarımızla insanlaştırılmış olur.”¹⁰²

Amerika’lı sanatçı Dan Flavin, endüstriyel floresan tüpler kullanarak oluşturduğu düzenlemelerinde ışık ve renk aracılığı ile mekâna müdahalede bulunur(Bkz. Resim 5.13) . Floresan tüplerinin mekânın yüzeylerinde yarattığı ışıklı alanlar, tüm mekânı sarmalayan bir etki oluşturur. Mekân, ışık ve renk enstrümanları ile şekillendirilen plastik bir eleman haline gelir. “Dan Flavin mekânı renkli ışıklarla

¹⁰⁰Lucas Samaras, *Oda 2*, <http://throughthelookingglass.altervista.org/lucas-samaras/> (04.05.2021)

¹⁰¹My Modern Met New, *Mirrored Infinity Room Immerses Viewers in Mesmerizing World of Endless Reflections* <https://mymodernmet.com/lucas-samaras-mirrored-infinity-rooms/>. (04.05.2021)

¹⁰² Bkz. (85), EMRALI, 16.

boyar ve izleyiciyi rengin içinde bırakır.”¹⁰³Herhangi bir temsil ögesi bulunmayan ve hiçbir şey anlatma amacı taşımayan yapıtları yalnızca kendine işaret etmektedir. Yapıtın anlamı yine yapıtın kendisidir.



Resim 5.13. Dan Flavin “İsimsiz” 1961

“Flavin’in yapıtlarında ışık boşluğa yayılır ve kendi özel çevresini yaratır. Her yapıtında oluşan bu kapsayıcı ışık, mimari yapı ve içsel uzamı desteklerken aynı zamanda yeniden yapılandırır. Işık ve mimari elemanlar bir birini var eden bir konuma ulaşır. Bu Flavin’i, mimarideki heykelin uzamını belirleyen elektrik ışığının rolü kullanılarak resimsel etkilerle bir bütünlük oluşturulabileceği önermesine götürmüştür. Böylece bütün odaları koridorları ve mimari alanları ışıkla ifade etmeye başlamıştır.”¹⁰⁴

1970 ve 80’li yıllarda mimari öğelerden yola çıkarak gerçekleştirdiği enstalasyonları ile bilinen Alice Aycock’un kurguladığı mekansal düzenlemeler, genellikle insan psikolojisi ekseninde şekillenen bir yönelim içersindedir (Bkz. Resim 5.14). Saklanma, barınma gibi dürtülerinin karşılığını bulduğu ve insanların içine girip gezinebildiği merdiven, tünel, yer altına inen sığınaklar gibi mekânlar kurgulayan Aycock, “izleyiciyi dış dünyadan tamamen koparıp sanatçının kendi zihnine, içsel, psikolojik mekânına girmesini ister.”¹⁰⁵

¹⁰³ Bkz. (85), EMRALI, 20.

¹⁰⁴ Olcay ATASEVEN, *Dan Flavin’in Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı*, 89.

¹⁰⁵ Bkz. (85), EMRALI, 21.

“Aycock çalışmalarındaki mekân etkilerini, arkeolojik mekânlarda da yakalamıştır. Ona göre bu arkeolojik mekânlar boş bir tiyatro gibidir. Aycock bu tiyatro mekânlarına yeni fonksiyonlar yükleyerek dramalar yaratmayı amaçlar.”¹⁰⁶

‘Low Building With Dirty Room’ isimli çalışması, bir insanın sadece sürünerek içine girebildiği ve yatarak gezebildiği bir düzenlemedir. Bu klostrufobik tünel, özellikle geniş ve ferah bir doğal mekâna yerleştirilerek kontrastın artmasına ve iki mekânı birden deneyimleyen izleyicinin bu iki farklı duyguyu karşılaştırmasına neden olacaktır.



Resim 5.14. Alice Aycock “Law Building With Dirty Room”1973

¹⁰⁶ Bkz. (85), EMRALI, 21.

5.2. Mimari Formların Yorumlanması

Mimarlık ve heykel sanatı 20.yüzyıla kadar, birbirlerini tamamlayıcı bir ilişki içinde olmalarına rağmen, birbirlerinin sınırlarına dahil olmamışlar, heykel her zaman heykel, mimari ise yalnızca mimarının sorunları ile ilgilenmiş ve kendi alanının dışına taşmamıştır. Fakat 20.yüzyılla birlikte sanat ve mimari alanında ortaya çıkan yeni bakış açıları sayesinde bu iki ayrı disiplin, birbirlerinin alanlarına dahil olmaya, kendi sınırlarını aşmaya başladılar. Heykel sanatı yüzyıl başında, önce mimariden bağımsızlaşarak özgürleşti, mimarının bir parçası olduğu geleneksel yapısını tümüyle reddederek, yenilikçi ve deneysel örnekler ortaya koymaya, mimariye ait sorunlara da çözüm önerileri sunmaya başladı.

Mimari ile heykel sanatı arasındaki belirgin ayrımlar muğlak bir hale geldikçe bir çok yapının mimari proje veya heykel mi olduğu tartışılır bir boyuta ulaştı. Bir kule tasarımı, -örneğin Tatlin'in kulesinde olduğu gibi- aynı zamanda bir heykel olarak kabul edildi. Bazı mimari maketler, işlevlerinden bağımsız bir şekilde müzelerde, sergi salonlarında heykel olarak sergilenmeye başlandı. Bunun bir nedeni heykelin sınırlarının genişlemesi, sanatçıların 'mekân kurgulama' düşüncesini eserlerinde uygulamaya başlamaları, bir diğer nedeni ise gelişen teknoloji sayesinde malzeme olanaklarının çeşitlenmesi, heykeltıraşların yontu ve modelaj tekniği dışında mimari yapım tekniğine daha yakın olan metal, cam, pleksiglas gibi teknikleri de kullanması olmuştur.

“20. yüzyılın başıyla yeni akımlardan, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden etkilenecek yeniden şekillenen mimari ve heykel kavramlarının birbirlerine yaklaşması eğilimi bilindik kalıplarından sıyrılmalarıyla gerçekleşebilmiştir. Yani; kendilerine öz ve bilindik olan kütle – mekân düşüncelerinin, malzeme anlayışlarının, ifade biçimlerinin birbirlerini beslemesi ve hızla gelişen teknolojinin disiplinlerin değişimini hızlandırmasıyla, iki disiplin 20. yüzyılla birlikte birbirinin alanına kaymaya başlamıştır.”¹⁰⁷

¹⁰⁷Rafiye ÖZERTURAL, Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimari ve Heykel, 111

20.yüzyılının başlarında, dışavurumcu mimarlığı başlatan kişiler arasında yer alan Hermann Obrist, daha sonraki dışavurumcular gibi doğal biçimleri kullanarak mimarlıkla evrensel doğa kanunlarını bütünleştirmeye çalışmıştır(Bkz. Resim 5.15). 1900 yılında tasarladığı "Spiral Anıt" ve "Kolon Anıt" adlı yapıtlar, kullandığı biçimlerin çeşitliliğini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Obrist yapıtlarında alışlagelmiş sıradan mimari eğilimleri aşarak müziğin ve şiirin etkisini biçimlerle vermek istemiştir. Fantastik bir kentin, mimari yapılarını tasarlayan sanatçının, organik formlardan etkilenerek aradığı kesin ve simgesel anlatım, yapıtlarına dokulu, düz, eğrisel ve geometrik biçimlerle yansımıştır.¹⁰⁸



Resim 5.15. Hermann Obrist "Hareket" 1927

Bauhaus okulunun önemli temsilcilerinden Johannes Itten 'in 1919 yılında yaptığı "Tower of Fire" adlı çalışması renkli cam parçalarının çelik bir konstruksiyon üzerine yerleştirilmesiyle oluşmuştur (Bkz. Resim 5.16). Işığın ve rengin mimari öğelerle birleştirilmesiyle gerçekleştirdiği tasarımında, izleyiciye yeni bir mekân

¹⁰⁸The Guardian, Hermann Obrist, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/06/hermann-obrist-review>. (04.05.2021)

algısı yaratmayı hedeflemektedir. Tıpkı Tatlin'in kulesinde olduğu gibi, Itten'in kule çalışması da gerçekleştirilememiş bir projenin maketi olarak yapılmıştır. Bu iki kule projesi de belirli bir düşüncenin simgeselleştirmesi amacıyla ortaya çıkmıştır. Tatlin nasıl ki devrimci ve sosyalist dünya görüşünü yansıtmak amacıyla çalıştıysa, Itten de 19.yüzyıl sonlarında Almanya'da yayılan 'mazdaznan' isimli mistik bir dini öğretinin prensiplerini uygulamayı hedeflemiştir. 'Tower of Fire' isimli çalışmasının spiral iskeleti, mazdaznan'ın merkezine doğru yükselen ve ruhsal evrime ulaşma olasılığının sembolik bir ifadesidir. Kuledeki vitraylarda kullanılan renkler ise yine aynı mistik görüşlerin ekseninde Itten'in geliştirdiği renk teorisinin belirlediği bir düzende uygulanmıştır.¹⁰⁹



Resim 5.16.Johannes Itten "Tower of Fire" 1919

20. yüzyıl boyunca birçok heykел sanatçısı mimari formları eserlerinde kullanmayı tercih ettiler. Mimari bir yapı olarak konut, ve ya konutların bir araya gelmesi ile oluşan sokak ya da kent imgeleri, kimi iç mekân detayları, pencere, merdiven, çatı, kapı, sütun, döşemeler, kolonlar vs. gibi mimari elemanlar, heykел

¹⁰⁹ Podraic E. Moore, **One Could Almost Call It Holiness...**<https://www.tlonprojects.org/content/1-home/onecouldalmostcallitholiness-padraicmoore.pdf>. (04.05.2021)

sanatçıları tarafından, plastik bir öge olarak ele alındı. Tüm bu mimari ögeler, işlevselliklerinden arındırılmış, heykelin oluşumuna katkıda bulunan formlar olarak değerlendirilmektedir.

Mimari formları plastik bir öge olarak yorumlayan Sylvain Corentin, çalışmalarında genellikle ‘ev’ imgesi üzerinde yoğunlaşmaktadır (Bkz. Resim 5.17). Gerçeküstü yapılar ve konutlardan inşa edilmiş fantastik bir dünyadan ilhamını aldığı söyleyen sanatçı, işlerini ‘anarşi’ (anarchy) ve mimari’ (architecture) sözcüklerinin birleşiminden yarattığı ‘anarchitectures’ terimi ile tanımlamaktadır. Doğa ile tam bir uyum içinde olduğunu düşündüğü bu mimari formların, daha iyi bir geleceğe dair olan umudu taşıdığını belirtmektedir. Heykellerini, ütöpik bir geçmiş ve iyimser bir geleceğin arasında kurulan bir köprü olarak değerlendiren sanatçı statik ve sağlam olanın yerine uçuşan formların oluşturduğu dinamik, bir kompozisyon anlayışını tercih ediyor.¹¹⁰



Resim 5.17.Sylvain Corentin “Buildings” 1995

Isabel ve Alfredo Aquilizan, mimari formların yorumlanışına dair başarılı örnekler ortaya koymaktadırlar (Bkz. Resim 5.18). Ekip olarak gerçekleştirdikleri

¹¹⁰ Cavin-Morris Gallery, **Sylvain Corentin**, <https://static1.squarespace.com/static/539c7a05e4b0f115ca935b6f/t/56f55f6586db433fc5aa92d0/1458921317291/Corentin%2C+Sylvain+CV.pdf>. (04.05.2021)

çalışmalarında,aidiyet ve kimlik kavramları öne çıkmaktadır. Seyahet eden ve yer değiştiren şehirleri tasvir eden ekip, karton kutular, giysiler, ayakkabılar, battaniyeler gibi referans niteliğinde olan materyalleri ve nesnelere kullanma eğilimindedirler. Bu nesnelere çoğu, günlük insan yaşamının metaforları olarak hizmet eder.¹¹¹



Resim 5.18.Isabel&Alfredo Aquilizan “isimsiz” 1997

5.3. Doğal Mekânların Yorumlanması

20.yüzyıla değin, doğal mekânlar, genellikle resim sanatının ele aldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘Doğal mekân’ kavramının resim sanatı açısından karşılığı olan ‘manzara’ (*landscape*) terimi “doğal görünüşün ana konu olduğu resimsel bir betimleme türü” olarak tanımlanmaktadır.¹¹² ‘Manzara’, onu izleyen insan bakışının nesnesi ve insanın bilinçli olarak diğerlerinin arasından seçip ayırdığı, sınırlarını belirlediği ‘doğal kesit’dir. Böylelikle bilinçli bir seçim

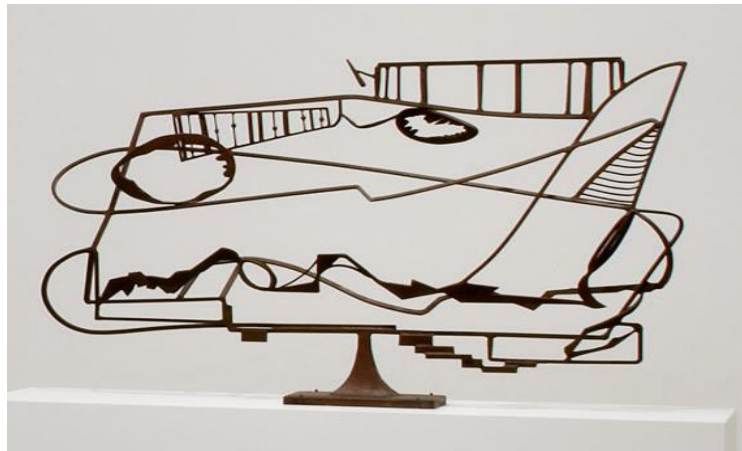
¹¹¹ Melissa Viera, **Artist Essay- Alfredo and Isabel Aquilizan**,<https://medium.com/@melissa.viera/wk-10-artist-essay-alfredo-and-isabel-aquilizan-f96279d48dbd>. (04.05.2021)

¹¹² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, II, 1170.

neticesinde ‘manzara’ya dönüşen ‘doğal mekân’, sanatçının yorumu ile birlikte ‘manzara’nın resmi’ne (ya da heykeline) dönüşür.

20. yüzyıl sanatının geçirdiği büyük değişimlerin etkisi ile özgürleşen heykeltıraşlar konularını seçerken, bakış açılarını genişlettiler ve tıpkı ‘manzara ressamı’ gibi doğal mekânları yorumladılar.

Amerikan soyut dışavurumcuları arasında önemli bir rol üstlenmiş olan Roland David Smith, 1950’li yıllarda ‘uzaydaki çizimler’ olarak nitelendirilen heykelleri ile büyük ilgi gördü. 1950 yılına ait "Houdsan Nehri Manzarası" adlı heykeli doğal mekânların heykel sanatındaki yorumlanışına dair örneklerinden biri olarak görülebilir (Bkz. Resim 5.19). David Smith, bu heykelinde, doğal bir formu (doğadan seçilmiş bir kesit/manzara) yeniden kurgulamıştır. Sanatçı doğal mekânın formlarını soyut dışavurumcu bir anlayışta yorumlamış, natüralist tasvirlerden tümüyle uzaklaşmış olsa da, eserine "Houdson Nehri Manzarası" ismini koyarak izleyiciye ipucu vermiş, soyutlanan formun kaynağına işaret ederek, izleyicinin heykeli çözümlenmeye çalışmasını sağlamıştır. Böylece dairesel formlar nehir kenarındaki bir yaprağın, keskin formlar ise dalgaların ya da su yüzeyinde kırılan ışıkların yorumlanışı olarak algılanabilmektedir.



Resim 5.19.David Smith “Houdson Nehri Manzarası” 1950

Çalışmalarında doğal mekânları yorumlayan bir diğer sanatçı Jorge Mayek ise havada asılı duran kara parçaları ve toprağın altından fişkıran ağaç kökleri gibi mekânsal imgeleri kullanıyor (Bkz. Resim 5.20). ‘Sürgün olmak’ ve ‘köklere bağlılık’ gibi temaları işleyen sanatçı, doğayı gerçekçi bir anlayışta ve detaylı bir biçimde betimlerken, aynı zamanda doğayı nesnel dünya ile bağlantısız formlara dönüştürüyor. Nesnel, kurgusal mekânlar aracılığıyla birbiri ile iletişim halinde ve bir arada sunuluyor.



Resim 5.20.Jorge Mayek “isimsiz” 1995

5.4. Üslupsal Yaklaşımlar

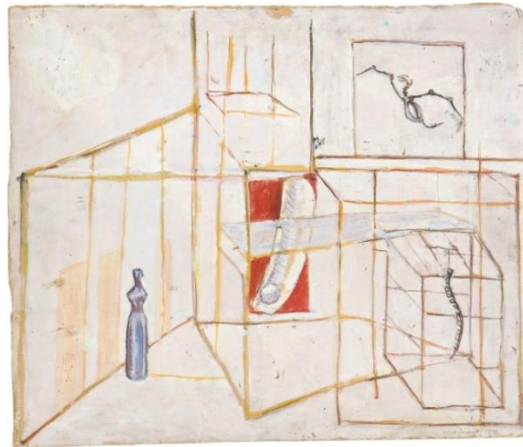
5.4.1. Giacometti'nin Heykellerinde Mekân Ögesi

20.yüzyıl heykel sanatının önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Alberto Giacometti, mekânsal imgeleri yorumlayan sanatçılar arasında değerlendirilmektedir. Sanatçı 1930-1935 yılları arasında gerçeküstücü sanat akımına katılmıştır. Bu dönemde sanatçının mekân ögesini yapıtlarına dahil etmeye başladığı önemli eserlerinden birisi, 1933 yılında yapmış olduğu

‘Gerçeküstücü Masa’ dır (Bkz. Resim 5.21). Masanın üzerinde yarısı bir örtüyle gizlenmiş, henüz bitmemiş, sanatçısı tarafından yarım bırakılmış izlenimi veren bir büst, bilekten kesilmiş bir el ve farklı birkaç obje bulunmaktadır. Birbiri ile ilişkisi yokmuş, tesadüfen bir araya gelmiş gibi duran objeler, örtünün büstün üzerinden aşağı doğru sarkması ve kesik elin büstün yanında durması, masada bir insan figürü oturuyormuş yanılsamasını yaratmaktadır. Giacometti bu yapıtında izleyiciye aynı anda, iç içe geçmiş iki farklı algıyı tek bir kompozisyon ile iletmektedir.



Resim5.21.Alberto Giacometti “Gerçeküstücü Masa” 1933



Resim 5.22.Alberto Giacometti ‘Sabah 4’te Saray’1932

Giacometti'nin gerçeküstücü dönemine ait bir diğer olan ve teatral heykellerinden biri olarak kabul edilen 'Sabah 4'te Saray', ahşap konstrüksiyonlardan oluşturulmuş bir sahne setini anımsatmaktadır(Bkz. Resim 5.23). Mekânsal imgenin gerçeküstücü bir anlayışla bütünleştiği düşsel bir atmosfer kurgulayan sanatçı, bu yapıtında her an çökmeye hazır, kırılğan bir saray inşa etmeyi amaçladığını belirtmiştir. 1933'te Giacometti, sanatsal sürecini açıklayan bir bildiri yayımladı ve özellikle 'Sabah 4'te Saray' adlı çalışmasına atıfta bulundu;

"Uzun yıllar boyunca sadece zihnime sunulan heykelleri tamamladım. Kendimi hiçbir şeyi değiştirmeden, ne anlama gelebileceklerini kendime sormadan uzayda yeniden üretmekle sınırladım... Bir resmin ve hatta bir heykelin bilinçli olarak gerçekleştirilmesi için yaptığım girişimler her zaman başarısız olmuştur."¹¹³

Giacometti, bu eseri ile birlikte gerçeküstücü akımın rüya benzeri bir durumda elde edilen görüntülerin neredeyse otomatik olarak kaydedilmesi çağrısına olan bağlılığını onaylamış oldu.



Resim 5.23. Alberto Giacometti 'Sabah 4'te Saray' 1932

¹¹³ Moma, Alberto Giacometti 'the palace at 4 a.m.' 1932 <https://www.moma.org/collection/works/80928>. (04.05.2021)

2.Dünya Savaşı sonrası eserlerinde ise dışavurumcu bir anlayışı benimseyen sanatçı, insan figürlerinde ince ve uzun bir stilizasyon anlayışına yönelmiştir.

Giacometti figürlerindeki incelmeyi şöyle açıklamaktadır:

“Bir zamanlar insanları gerçek boyutlarında göürdüm, fakat onlardan uzaklaşıp onları bir bütün olarak görünce küçüldüler. Ancak 1946 yılında insanı gerçek boyutlarında göreceğim uzaklık yerine, insanı gerçekten görebileceğim uzaklığı keşfettim.”¹¹⁴

Giacometti'nin eserlerinde, mekânın sınırını, soyutlanmış figürlerin sınırı belirler.“Meydan” adlı heykelinde,figürlerin üzerinde durduğu (aynı zamanda kaide işlevi gören) ve meydanın tabanını oluşturan düzlem,mekâna işaret eden bir öge olarak belirir(Bkz. Resim 5.24). İnce, uzun figürlerin kırılğan yapısı, geniş ve sağlam zemin ile bir kontrast oluşturmaktadır. Buradaki mekansal imge, bu sağlam zemin üzerinde yer alan figürlerin birbirleri ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Giacometti “meydan” adlı çalışmasında herhangi bir mimari elemanın ya da doğal bir manzaranın detaylı bir biçimde tasvir edilmesine gerek olmadan, yalnızca yalın bir düzlemle bile mekansal imgelerin yaratılabileceğini göstermiş oluyor.

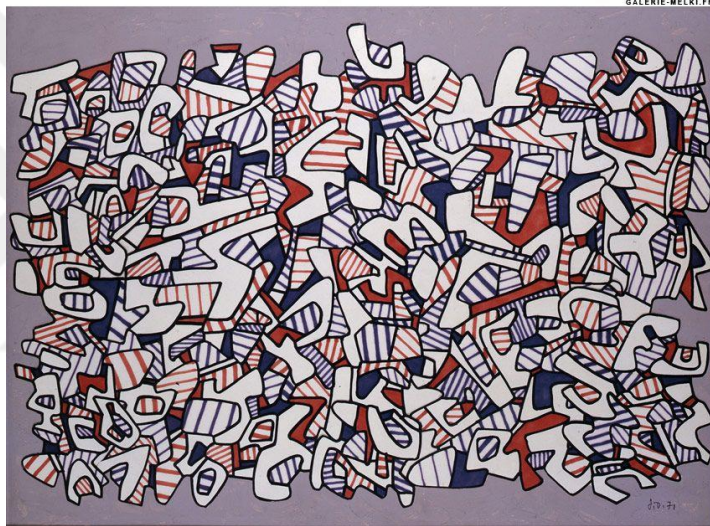


Resim 5.24. Alberto Giacometti 'Meydan' 1948

¹¹⁴ AKALIN, Tolga, *Modern Sanatın İçerisinde İnce Uzun Bir Figür (Alberto Giacometti)* ,194 <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1364040728.pdf>. (04.05.2021)

5.4.2. Jean Dubuffet

Dubuffet'nin yapıtları iki ayrı döneme ayrılır; Art Brut (ham sanat) olarak adlandırdığı ve kurucusu olduğu bu akımın çizgisinde ürettiği dışavurumcu işleri ve 'hourloupe' diye adlandırdığı formların baskın olduğu döneme ait işleri (Bkz. Resim 5.25). Dubuffet 1962'de keşfettiğini söylediği birbirine kenetlenen bu yeni formlara 'hourloupe' ismini vermişti. Önceleri iki boyutlu olarak ürettiği 'hourloupe' kompozisyonları zamanla üçüncü boyuta doğru genişlemeye başlamıştır.



Resim 5.25. Jean Dubuffet, "Hourloupe", 1966

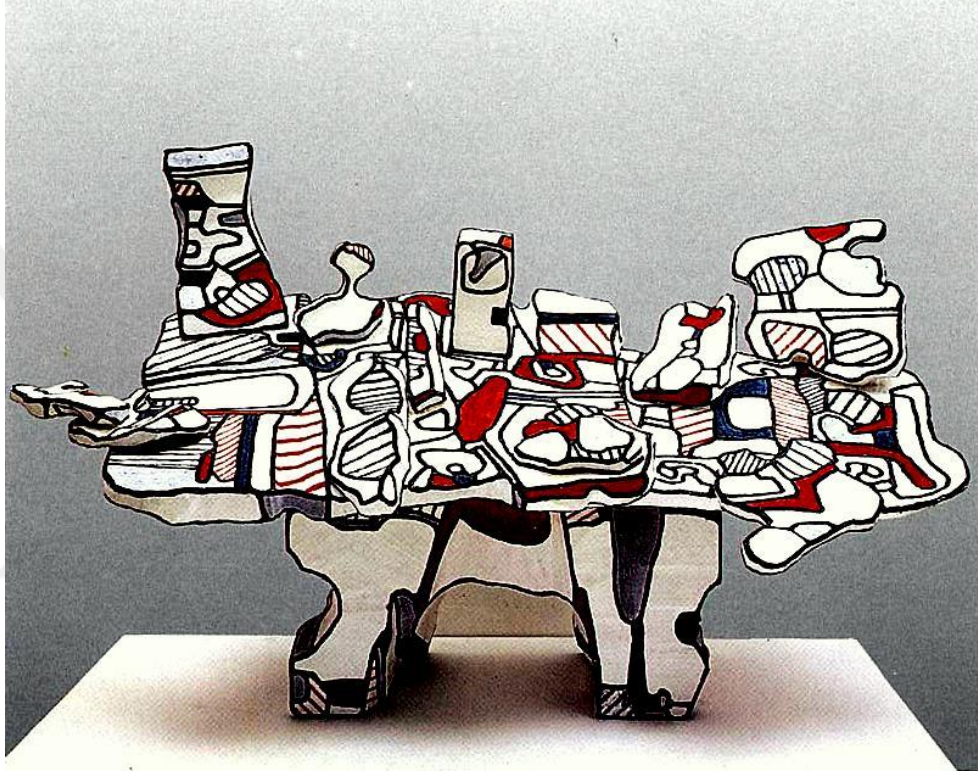
Dubuffet 'hourloupe' formlarının ortaya çıkış sürecini şöyle açıklar: "Bu çalışma döngüsü, daha önce yaptığım her şeyden çok daha ciddi şekilde keyfi ve mantıksız bir ruh hali ile karakterize edildi."¹¹⁵

Heykellerini "uzaya uzanan ve mekânı genişleten çizimler"¹¹⁶olarak nitelendiren sanatçı, geniş ve kıvrımlı yüzeyleri üzerlerine çizdiği çizgilerle ya da kırmızı, siyah ve maviye boyadığı alanlarla birbirine ekliyor, üç boyutlu formlarda grafiksel bir etki yaratıyordu.1960'lı yıllardan sonra heykel çalışmalarına ağırlık

¹¹⁵ Christies, **10 Things To Know About Jean Dubuffet** -<https://www.christies.com/features/10-things-to-know-about-Jean-Dubuffet-8066-1.aspx>. (04.05.2021)

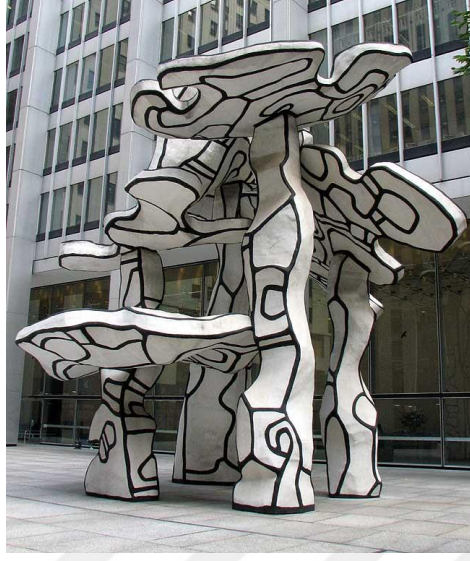
¹¹⁶ E. H Gombrich, Sanatın Öyküsü, 279.

veren sanatçı, nesnelere ve nesnelere bir araya getiren mekânsal öğeleri, kendine özgü bir soyutlama tekniği ile yorumlamıştır. 1968 de yaptığı "Evrak Masası" adlı çalışmasında kendi geliştirmiş olduğu üslubu dahilinde bir masayı ve üzerindeki objeleri biçimlendirmiştir (Bkz. Resim 5.26).



Resim 5.26. Jean Dubuffet, "Evrak Masası" 1968

New York, Chase Manhattan Bank binasının önünde yerleştirilmiş olan "Dört Ağaçlar Grubu" adlı yapıtında, sanatçı bu defa doğal bir tema seçmiş ve ağaçları soyutlamıştır (Bkz. Resim 5.27). Ağaçların biçimleri, farklı büyüklükteki beyaz yüzeylerde oluşan bir dizi oluşturur ve hepsi beyaz ve kalın siyah çizgilerle birbirine bağlanır. Dört ağacın yüksekliği farklıdır, bu da mevcut olan çizgilerin birbirini takip ederek izleyicinin heykelin etrafında gezinmesini sağlar.



Resim5.27. Jean Dubuffet "Dört Ağaçlar Grubu" 1969

İlerleyen yıllarda Dubuffet, mekân soyutlamalarını genişleterek, insanların içinde gezinebildiği çeşitli bahçeler ve odalar oluşturmaya başlamıştır (Bkz. Resim 5.28). Böylelikle geliştirdiği biçimsel üslubu en ileri düzeye taşımış kurguladığı mekânlara izleyici de dahil ederek eserin bir parçası haline getirmiştir.



Resim 5.28. Jean Dubuffet, "Kış Bahçesi" 1974



Resim 5.29.Jean Dubuffet"Kış Bahçesi" 1974



Resim5.30.Jean Dubuffet"Kış Bahçesi" 1974

5.4.3. Giacomo Manzu'nun Heykellerinde Mekân Ögesi

1908-1991 yıllarında yaşayan İtalyan heykeltıraş Giacomo Manzu, ilk dönem eserlerinde Etrüsk, Mısır ve Ortaçağ sanatından izler taşır. Medardo Rosso'nun empresyonist anlayışından etkilenen sanatçı, ağırlıklı olarak figüratif çalışmalar ortaya koymuştur. Temalarını genellikle dinsel metinler, siyasi olaylar gibi farklı alanlardan seçen sanatçı, aynı zamanda kamusal alanlar için anıtsal yapıtlar üretmiştir. Sanatçının en önemli eserlerinden biri olarak kabul görmüş olan “Partizan Anıtı” 1977 tarihinde İtalya'nın Bergamo kentinde gerçekleştirilmiştir(Bkz. Resim 5.31).



Resim 5.31.Giacomo Manzu “Partizan Anıtı” 1977



Resim5.32.GiacomoManzu “Partizan Anıtı” (detay)

Bir idam sahnesinin anlatıldığı heykelde, figürler mekânsal bir öge ile birlikte kurgulanmıştır. Baş aşağı asılmış olan partizan ve onun yanında tereddütle elini ona uzatmış olan kadın, bir panelin önünde tasvir edilmektedir. Panel üzerinde tesadüfen yerleştirilmiş gibi görünen yarıklar, figürlerin ifadesini güçlendirmek amacı ile belirli alanların etkisini arttırmaktadır. Kadının partizana uzanan kolunun altı ve partizanın belinden sol koluna kadar uzanan alan, yarıkların özellikle yerleştirilmiş olduğunu gösterir. Böylece idam sahnesinin trajik yönü vurgulanmış olur.

Sanatçı “Partizan Anıtı” için ilham veren olayı şu sözlerle anlatmıştır:

“Milano’da baş aşağıya asılmış bir idam mahkumu gördüğümü çok iyi hatırlıyorum. Bu sahne beni çok etkilemişti. Uzun süre bastırduğım bu duyguyu heykelin kendisinde yansıtmaya çalıştım.”¹¹⁷

Sanatçının bizzat gözlemediği bu sahne, tasvir edilirken figürlerin arkasına yerleştirilen panel aracılığı ile desteklenmiştir. Bu sayede yaratılan mekân etkisi,

¹¹⁷ POLEZZI Loredana, ROSS Charlotte, (2007) “In Corpore , Bodies In Post-Unification” ,134.

figürlerin tarihsel kimliğinin altını çizer ve trajedinin yaşandığı o mekânı da heykelin konusu haline getirir.



Resim 5.33.Giacomo Manzù “Giyinmiş Thebe” 1985



Resim 5.34.Giacomo Manzù “Düşen Thebe” 1985

Sanatçı diğer birçok eserinde de mekânsal öğeleri kullanmayı tercih etmiştir. “Düşen Thebe” adlı heykelinde olduğu gibi figürü ve onun ilişki kurduğu sandalyeyi bir arada göstermeyi tercih etmektedir (Bkz. Resim 5.34). Bu ilişki mekânsal bir

kurgu içinde ve düşme eyleminin aktarılması sağlamaktadır. Manzu'nun çalışmalarında mekânsal öğeleri, heykelde yer alan figürlerin kimliğini yansıtılabilmek veya olayların gerçekleşme biçimini aktarabilmek amacı ile kullanılmaktadır.

5.4.4. Arturo Martini'nin Heykellerinde Mekân Öğesi

İtalyan heykeltıraş Arturo Martini, iki dünya savaşı arasında bulunan dönemde ürettiği çalışmaları ile tanınmaktadır. Almanya'da ortaya çıkan "Brücke" sanat grubunun ve Fransız heykeltıraş Aristide Maillol'un etkisiyle ilk dönem eserlerini ortaya koyan Martini, daha sonraki yıllarda "valori plastici" dergisinin etrafında kurulan sanat grubuna dahil oldu ve 14.yüzyıl ve erken Rönesans sanatından etkilenen yeni bir heykel anlayışı geliştirdi. 19. yüzyılın natüralist anlayışına bir tepki olarak Romanesk dönem sanatını yeniden yorumlamaya karar verdi. Ahşap, taş, bronz, terracota gibi bir çok farklı malzeme ile eserler üretmiş olan sanatçı, özellikle terracota işlerinde mekânsal öğeleri kullanmış bu alanda çeşitli örnekler vermiştir.



Resim5.35.Arturo Martini "İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi" 1925

“İsa’nın çarmıhtan indirilişi” isimli heykelinde dinsel bir temayı işleyen sanatçı, dikdörtgen bir kadraj içerisinde kompozisyonu yerleştirmiştir. Oluşturduğu derinlik etkisi mekân hissini arttırmış ve figürlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır (Bkz. Resim 5.35).



Resim 5.36. Arturo Martini “İsa’nın Doğumu”1926

“İsa’nın doğumu” adlı heykelde, yine dinsel bir sahneyi konu edinmiş, mekân algısını yaratırken dairesel bir kompozisyon kurgulamıştır. Merkeze aldığı doğum sahnesinin etrafına insan figürlerini ve ağaçları yerleştirmiştir (Bkz. Resim 5.36).



Resim 5.37. Arturo Martini “Balıkçının Karısı” 1931

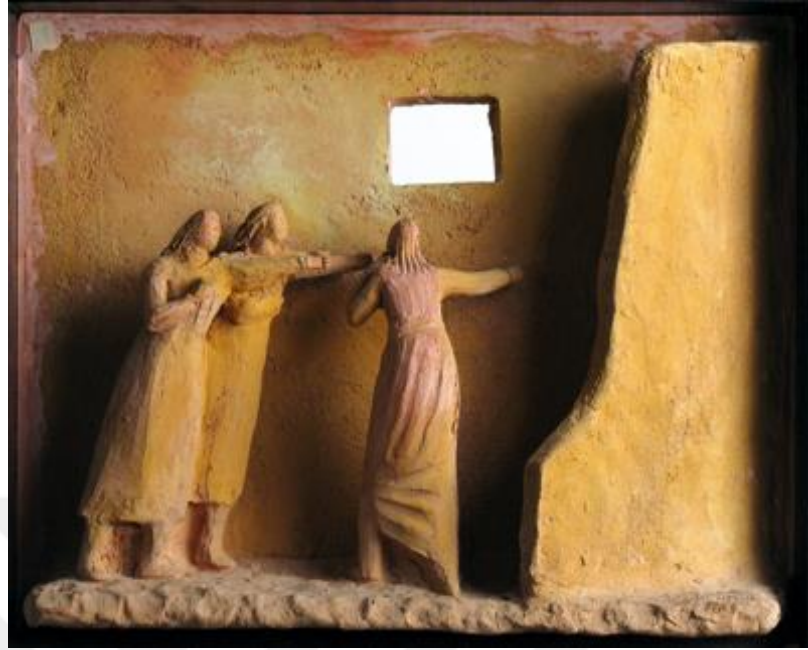


Resim 5.38. Arturo Martini “Kasırğa” 1938

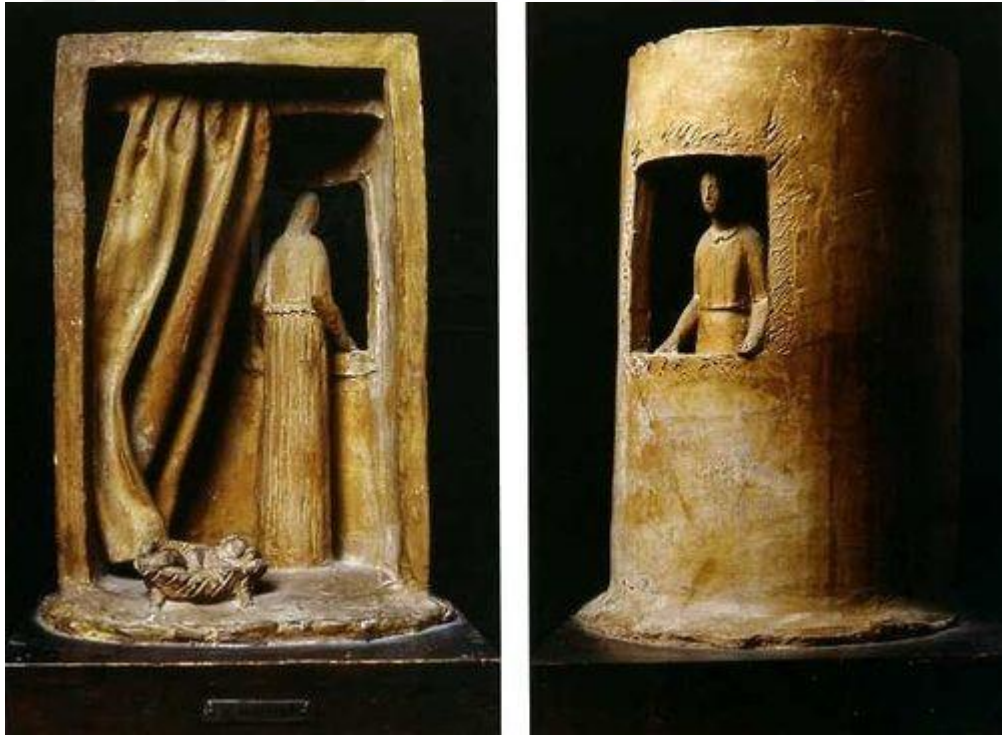
“Balıkçının Karısı” ve “Kasırğa” heykellerinde mekân ögesi olarak denizi ve kayığı kullanmış, diyagonal bir düzleme yerleştirdiği sahnelerde suyun hareketli yapısını tasvir etmiştir (Bkz. Resim 5.38/39).



Resim 5.39. Arturo Martini “Bekleyen Kadın”



Resim5.40. Arturo Martini "Olay" 1931



Resim 5.41. Arturo Martini "Pencerden Bakan Kadın"



Resim 5.42. Arturo Martini“Pierrot ile Tiyatro”



Resim5.43. Arturo Martini “Yalnızlık”

Eserlerinde teatral bir üslup belirleyen Arturo Martini, çeşitli kompozisyon formlarını kullanarak mekânsal etkiler yaratmaktadır. “Bekleyen Kadın” (Bkz. Resim 5.39), “Olay” (Bkz. Resim 5.40), “Pencereden Bakan Kadın” (Bkz. Resim 5.41) gibi heykellerinde duvar, balkon, pencere gibi mimari detayları kullanırken, “Pierrot ile Tiyatro” adlı çalışmasında sahne etkisini yaratmak amacı ile figürü bir perde ile birlikte tasvir etmektedir (Bkz. Resim 5.42) . “Yalnızlık” heykelinde ise insan figürü kullanmamış, yıkılmış bir binanın içine yerleştirdiği ağaç gövdesi ile dramatik bir etki yaratmayı başarmıştır. (Bkz. Resim 5.43)



6.UYGULAMALAR

6.1.Mekân Ögesi ve İçerik

İnsan, gerek belirli bir nesne, durum veya süreçle, gerekse başka düşünceler veya görüşlerle olan öznel ilişkisini duygusal tepkiler halinde yansıtır. Duygular aynı zamanda bir zihin durumudur ve onu deneyimleyenin dünya hakkındaki yargılarını, inançlarını içerir. “Duygular, dünyayı değerlendiren yargılardır.”¹¹⁸

Eser metin çalışması kapsamında gerçekleştirilen uygulamalar, toplumsal ilişkilerin insan duygu ve düşünceleri üzerindeki etkisini, mekânsal imgeler aracılığı ile ifade edebilme olanaklarını araştırmayı amaçlar.

Toplumun kültürel yapısının uzantısı olan edebi metin ve anlatılar, toplumsal değerleri kurgusal olaylar ve karakterler aracılığı ile ortaya koymakta, insanın kendisi ve çevresiyle olan ilişkisi sonucunda oluşan zihinsel ve duygusal durumunu kavramamıza olanak sağlamaktadır. Kültürel kodları belirleyen tarihi karakter ve olaylar, edebi yapıtlar, sinema, tiyatro, müzik vs gibi alanlardan seçilen temalar, mekânsal imgelerdeki çeşitliliği de beraberinde getirmektedir.

Dante'nin “İlahi Komedya” adlı eserinden yola çıkarak August Rodin'in gerçekleştirdiği “Cehennem Kapıları” (Bkz. Resim 6.1), Shakespeare'in “Romeo ve Juliet” (Bkz. Resim 6.2) ve “Orfeo ve Eudicie” (Bkz. Resim 6.3) öykülerinden esinlenerek ürettiği heykelleri, Alfred Jerry'nin yazdığı tiyatro oyunundan yola çıkarak Fransız heykeltıraş Del'Aune'nun yaptığı “Kral Ubu” (Bkz. Resim 6.4), Cervantes'in romanından yola çıkarak, Antoine Josse'nin yaptığı “Don Kişot” heykelleri (Bkz. Resim 6.6), edebi anlatıların heykel sanatı açısından yorumlanışına dair örnekler olarak gösterilebilir.

¹¹⁸ YAZICI Aşlı, William James'in Descartes'in Duygu Kuramına Eleştirisi, 3 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11500.pdf>. (04.05.2021)



Resim 6.1. AugustRodin, "Cehennem Kapıları" 1880



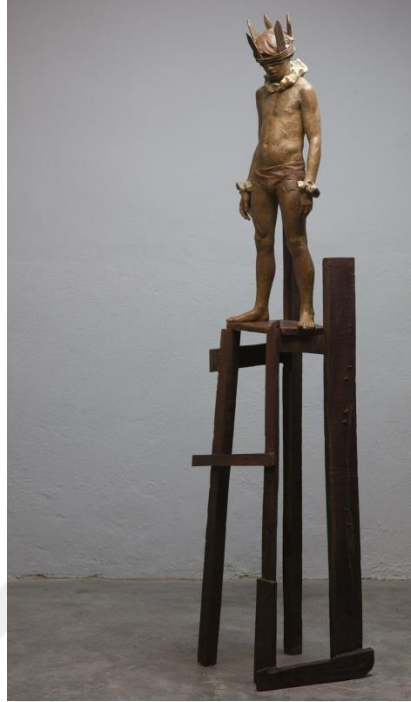
Resim 6.2. AugustRodin "Romeo ve Juliet" 1905



Resim 6.3. AugustRodin, "Orfeo ve Euridice" 1893



Resim 6.4. Del'aune, "Kral Ubu" 1998



Resim 6.5. Coderch Mala, "Hamlet"



Resim 6.6. Antoine Josse, "Don Kişot"

Örneklerde görülen çalışmalarda, edebi metinlerdeki kurgusal sahneleri yansıtılabilmek amacıyla, metinlerde geçen mekânları temsil eden nesnelere bulunmaktadır. “Kişi içinde bulunduğu mekânla sürekli olarak etkileşim halindedir ve bulunduğu mekânın algılanmasını sağlayan, insanın nesnelere olan ilişkisidir”¹¹⁹. Nesne ile mekân ilişkisini Daniel Buren şöyle açıklar :

“nesne ile mekânı algımlarken biçimler ve boşluk iç içe geçerek bir bütün oluşturur. Böylece algılama süreci başlar. Nesnelere varlığıyla mekân, mekânın varlığıyla da nesnelere birbirini sınırlandırır.”¹²⁰

O halde mekân, nesnenin var olmasına imkân veren, aynı zamanda nesne tarafından dönüştürülen bir alan olarak düşünülebilir. Nesnelere birbirleri ile mesafe, oran, renk, ışık gibi bileşenlerin bir araya gelerek belirlediği ilişkisi, mekân algısını belirlemektedir. Kişinin bir mekânı algılayabilmesinin koşulu nesnelere arasındaki bu çok bileşenli ilişkiyi kavrayabilmesi sayesinde gerçekleşir. Dolayısıyla mekân ile kurulan ilişki, mekân içindeki hareketin neticesinde gerçekleşmektedir.

“mekânsal etkinin oluşumunda hareketin önemli bir yeri vardır. İnsan içgüdüsel olarak içinde bulunduğu ortama uyar ve mekânı hareketle doldurur. Kişi mekânı hareketle doldururken onlarla özdeşleşir. Tüm mekânlar hareketle tanımlanırlar.”¹²¹

Hareket, aynı zamanda insanın, mekân içinde geçirdiği belirli bir süreci ifade eder. Dolayısıyla mekân ve insan birlikteliği, devam etmekte olan bir süreci kapsar. “...bir mekâna anlamını içindeki aktiviteler verir. Hareket, mekânın algılanmasını sağlar.”¹²²

Çalışmalarda genellikle belirgin bir biçimde ön planda bulunan insan figürü, mekânsal öğelerle birlikte tasvir edilmiş ve bu sayede onu, süregelen bir durum içinde betimleyebilme imkânı oluşmuştur. Bu durum içeriği aktarabilmek için çeşitli olanaklar kazandırır. Mekân içindeki figür, belirli bir hareketi tamamlamış veya

¹¹⁹Selen TOKGÖZMAN, *Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi*, 20.

¹²⁰Buren DANIEL, “Kente Yerleşmek”, *Sanat Dünyamız*, 78, 133-149.

¹²¹Handan DEMİRKAYA, *Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı*, 16.

¹²²A.g.e., 16.

tamamlamak üzere bir durumda bulunur. Mekânsal öğeler, tıpkı figürün üzerindeki bir kıyafet gibi karaktere dair verilmek istenen bilgiyi kapsar ve bu bilginin çeşitli biçimlerde aktarılmasına aracı olur. Böylece mekân, karakterleri belirli bir sürece yayılan özellikleri ile yansıtmayı hedefler.

Çalışmalara sıklıkla tema olarak tercih edilen edebi/tarihsel ‘anlatı’lara ait karakterler ve olaylar, aynı zamanda toplumsal yaşantının kültürel belleğine dair izler taşımaktadır. “Anlatı, en geniş tanımıyla birlik veya bütünlük hissi veren zamansal bir deneyim olarak tanımlanabilir...”¹²³. Kültürel birikimin aktarılması ve aynı zamanda toplumsal değer yargılarını şekillendirmek gibi bir işlevlere sahip olan anlatılar, zamanla kollektif bir bilgi haline gelir.¹²⁴ “Psikolojide anlatı, insanların etraflarındaki dünyaya anlam vermekte kullandıkları bir yöntem olarak ele alınır.”¹²⁵

Toplumun ortak değerlerini belirleyen, üreten ve yorumlayan alanlar haline gelen anlatıların, aynı zamanda düşünsel ve duygusal dünyamıza anlam kazandıran ve onu şekillendiren bir işlevi bulunmaktadır. Dolayısıyla bireysel, toplumsal ve kültürel alanlarda önemli bir yer tutan ve aynı zamanda bu eser metindeki uygulamalara kaynaklık eden anlatılarda, insanın kendisiyle ve içinde yaşadığı toplumla olan ilişkisi incelenirken, insana ait düşünsel ve duygusal durumlar ele alınmaktadır.

Çalışmalarda, sahnelerin dondurulmuş bir anını tasvir etmekten çok, anlatının genelinde ifade bulan ve belirli bir süreç içerisinde şekillenen ana temayı ortaya koyabilmek hedeflenmektedir. Bu sayede çalışma, çeşitli anlatılardan yola çıkarak gerçekleştirilmiş olsa bile ondan bağımsızlaşır kendi içinde bütünlüklü bir ifadeyi gerçekleştirebilir. Dolayısıyla anlatılar, çalışmanın temel bir amacı değil, duygu ve düşüncenin yansıtılması için bir araç niteliğindedir.

¹²³ Ahmet Nazif SATI, *Mekânda Öyküselleştirme*, 8.

¹²⁴ A.g.e., 9.

¹²⁵ A.g.e., 9.

Figürlerde kullanılan jest ve mimikler, figürün kendisinin temsili yerine ona ait temel karakteristik öğelerin vurgulanmasını hedefler. Böylelikle insana ait duygusal durumlar (korku, endişe, tedirginlik, öfke, aşk, mutluluk gibi), mekânın ve figürün kendisi ile özdeşleşmektedir.

Çalışmalarda mekânın insan figürü ile birlikte plastik bir öge olarak yorumlanmasındaki amaç, aktarılmak istenen düşünce ve duygunun, belirli bir süreci kapsayan olaylar ve anlatılar aracılığı ile ortaya koyulabilmesidir.

6.2. .Plastik Bir Öge Olarak Mekân

Çalışmalarda kullanılan mekânsal imgeler, plastik bir öge olarak kompozisyonu tamamlayıcı bir anlayışta şekil almaktadır. İçeriğin gereklilikleri doğrultusunda belirlenen, mimari, doğal veya kurgusal mekân tasvirlerinin kullanım biçimleri, çalışmaların temel araştırma konusudur. Mekân, heykelin sınırlandırdığı alan içinde, biçim alabilen ve yeniden üretilen plastik bir değer olarak yorumlanmaktadır.

Mekân ve figür, bir bütünlük oluşturmakta, birbirini tamamlayıcı öğeler olarak sunulmaktadır. Figürün ifadesinin bir devamı niteliğinde kullanılan mekânlar, biçimsel ve içerik olarak birbirinden ayrılamaz niteliktedir. Figürü çevreleyen mekân, aynı zamanda figürün bir uzantısı olarak düşünülmüştür. Mekânın plastik bir öge olarak sunulması, ilk olarak heykel ve rölyefin bir arada kullanımına yönelik araştırmalar sonucunda ortaya konulmuştur. Rölyef yüzeyinde kullanılan perspektif, mekânsal bir etki yaratmaktadır.

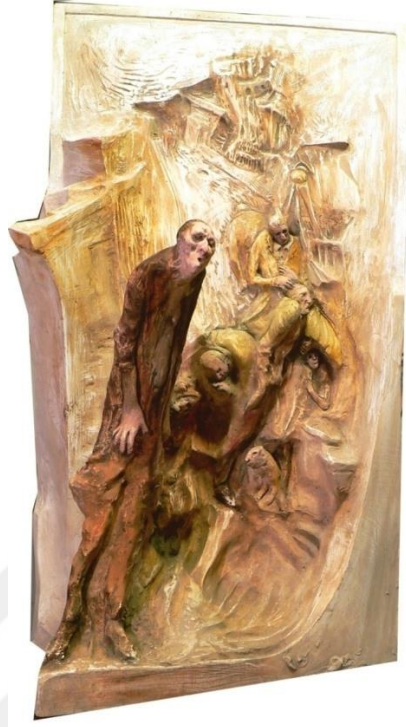
2010-2011 dönemine ait “Yalnız” ve “İşçiler” adlı çalışmalar, mekânsal imgelerin kullanımına yönelik araştırmalara dair ilk örnekler olarak gösterilebilir. İlk dönem çalışmalarda rölyef yüzeyinde kullanılan mekânsal öğeler, ön planda yer alan figürün ifadesini güçlendiren bir fon olarak düşünülmüştür (Bkz. Resim 6.7).

“İşçiler” adlı çalışma ile birlikte figür ve mekân ilişkisinin bütünlüğünü sağlamak için renk ögesi devreye girer (Bkz. Resim 6.8).

Renk kullanımı, figürün vurgulanması, kontrast etkiyi arttırmak ve katmanlar arasındaki geçişi belirlemeyi hedefler. Sonraki aşamalarda kompozisyonlar, rölyef etkisinden çıkıp üç boyuta dönüşmektedir. “Neyzen Tevfik” isimli çalışmada kullanılan mekânsal öğeler, fondaki iki boyutlu yüzey durumundan farklılaşarak figürü çevreleyen bir konuma gelmiştir (Bkz. Resim 6.9).



Resim 6.7. “Yalnız” 2011



Resim6.8. "İşçiler"2011



Resim 6.9."Neyzen Tevfik"2011



Resim6.10. “Burgazada’da Sait Faik” 2012

2012 yılında gerçekleştirilen “Burgazada’da Sait Faik” heykeli, yerleştirildiği adaya ait alandan ayıran, kendine ait imgesel bir mekân ile birlikte sunulmaktadır (Bkz. Resim 6.10).

Şairin içinde bulunduğu mekânın mimari ve fiziksel yapısı, meydanadaki herhangi bir mekânsal öge ile benzeşmediği için, adaya ait bir başka zamana ve mekâna işaret eder. Sınırlarının kesin bir biçimde belirtilmediği ‘yarım kalmış’ izlenimi yaratan mekân, ancak izleyicinin hayal gücü ile tamamlanabilir. Böylece izleyici, adanın geçmişi ve kimliği ile ilişki kurabilir. Sait Faik’in Burgazada ile özdeşleşmiş kişiliği onu yaşadığı mekânla bütünleştirmiştir. Ada, şairin ikinci bir bedeni haline gelmiş, fiziksel ve ruhsal olarak tam anlamıyla ada ile çevrelenmiş bir haldedir.

“İnsan mekânla, mekân da çevreyle bütünleşiktir. Mekânın incelenmesi, mekân da bulunan insanın ve onun yaşamının da incelenmesi, dolayısıyla insan ya da insan gruplarının mekâna yansıtıkları kimliklerin ortaya çıkarılması demektir”¹²⁶

Betimlenen kişiliklerin, belirgin karakteristik özellikleri (fiziksel/ruhsal yönleri) ve ona toplumsal bir kimlik kazandıran nitelikleri dikkate alınarak tasarlanan çalışmalarda kullanılan mekânsal öğeler, bir anlamda figürün çevresine doğru genişlediği bir alanı ifade etmektedir.



Resim 6.11. “Sait Faik” 2012

2012 yılında sergilenen “Puslu Kıtalar Atlası” heykel serisi, İhsan Oktay Anar’ın aynı adlı romanından yola çıkarak gerçekleştirilmiştir. Romanın karakteristik öğesi olan 17.yüzyıl İstanbul şehrinin masalsı atmosferi, mekânların plastik olarak yorumlanmasında belirleyici bir unsur oluşturur (Bkz. Resim 6.12).

Seriye oluşturan heykellerin her birinde tekrar eden mimari öğeler, kompozisyonun tamamlayıcı unsurları olarak kullanılmıştır. Figürleri çevreleyen mekânlar, diyagonal eksenler üzerinde yükselmektedir. Bu sayede mekânda hafiflik etkisi yaratılmakta, öykünün masalsı yapısı ile uyum sağlamaktadır.

¹²⁶Melike TAŞÇIOĞLU, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*, 58.

“Mekânın ait olduğu insan ya da insan grupları değiştiğinde mekân da yenilenmiş, barındırdığı bu insanlarla birlikte farklı form ve işlevlere bürünmüştür... mekân, olan biteni, eskiyi ve yeniye yansıtan bir ayna gibidir. Kişilerin, toplumların ya da kurumların kimliklerini yansıtan bu aynada dünün izlerini görmek kadar günceli takip etmek de mümkündür.”¹²⁷

‘Puslu Kıtalar Atlası’ heykel serisi, geçmiş yüzyıllardaki gündelik yaşamın detaylarına dair olan izleri takip ederek şehrin geniş zamana yayılan ruhunu yansıtabilmeyi amaçlar.



Resim6.12. “Puslu Kıtalar Atlası”2012

¹²⁷ Bkz. (126), TAŞÇIOĞLU, 99.



Resim 6.13.”Kubelik/ Puslu Kıtalar Atlası” 2012



Resim 6.14.“Matmazel Noraliya'nın Koltuğu”

Peyami Safa'ya ait "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" adlı romandan yola çıkarak gerçekleştirilen ve 'yaşlanmak', 'yok olmak' gibi temaların işlendiği heykelde mekân, kasvetli ve dramatik bir imajın oluşturulmasına uygun bir biçimde şekillenmiştir (Bkz. Resim 6.14). Yıpranmış döşemeler, sökülmüş duvar kağıtları ve bu odada bulunan diğer tüm nesnelere tıpkı Matmazel Noraliya gibi yaşlanmış, ilgisiz bırakılmış ve unutulmuş bir haldedir. Matmazel ve odası, aynı etkilerin tesiri altında kalmış ve sanki tek bir cevherin uzantıları gibi birbirine benzer hale gelmişlerdir.

Eserlerinde metafizik konuları ağırlıklı olarak işleyen (idealist) Peyami Safa'nın yanı sıra, onun çağdaşı olan ve tam aksi yöndeki (diyalektik materyalist) bir dünya görüşünü benimseyen Nazım Hikmet de çalışmalara ilham kaynağı olan yazarlar arasında bulunur. Matmazel Noraliya, mekân ile olan ilişkisinde edilgin, Nazım Hikmet ise etkin ve dönüştüren bir konumdadır.

"Mekân ile etkileşim iki türlü sonuçlanabilir: Birincisi var olan mekân ile etkileşime geçen insanın o mekânın getirdiği yaptırımlardan etkilenerek davranışlarının ve tutumlarının belirginleşmesidir. İkincisi ise, insanın kendi kültür, davranış ve alışkanlıklarının ışığında, bulunduğu mekânı değiştirmesi, yenilemesi veya baştan kurmasıyla gerçekleşir."¹²⁸

"Nazım Hikmet- Yatar Bursa Kalesinde" isimli çalışma, insanın bulunduğu mekânın yaptırım gücüne olan direncini ve onu yeniden üretip, dönüştürebilme yeteneğini ortaya koymayı amaçlar (Bkz. Resim 6.15). Mekân, şairin kapatıldığı karanlık hücrelidir. Fakat şair, yazı masası başında çalışmakta ve bu sayede duvarların arkasına sesini duyurabilmeyi başarmaktadır. Hücresi artık onun sanatı aracılığı ile düşüncelerini insanlara ulaştırabildiği bir alana dönüşür.

¹²⁸ Bkz. (126), TAŞÇIOĞLU, 46.

“Sevdalınız komünisttir,
on yıldan beri hapistir,
yatar Bursa kalesinde.

Hapis ammâ, zincirini kırmış yatar,
en âlâ mertebeye ermiş yatar,
yatar Bursa kalesinde.”¹²⁹



Resim6.15.“Nazım Hikmet- Yatar Bursa Kalesinde” 2013

Bu döneme ait çalışmalarda, ilerleyen süreçteki örneklere oranla illüstratif ve teatral etkiler daha yoğun bir biçimde öne çıkmaktadır. Belirli bir anlatıyı, kitabı ya da metni resimler aracılığıyla aktarma anlamına gelen ‘illüstrasyon’u resim ve heykel sanatından ayıran en önemli fark, bağlı olduğu metin ile keskin bir biçimde sınırlandırılmış olmasıdır.

¹²⁹ Nazım Hikmet, **Yatar Bursa Kalesinde**, 145.

“Bir illüstrasyonun yazılı bir metin olmadan da sergilenebilmesi onun, resim ile kesiştiği noktadır. Bu nokta ise hem özgürlüğünü kazandığı, hem de ikisinin arasındaki kavramsal farkın belirginleştiği yeri işaret eder. Bu fark onun bir içsel metine sahip olmasıdır.”¹³⁰

Rodin’ın “Romeo ve Juliet” adlı heykeli (Bkz. Resim 6.2) bir metinden yola çıkarak ortaya konmuş olmasına rağmen, metnin sınırlarının dışında, ondan tümüyle bağımsız okumalara açık bir hale gelmiştir. Bu durum onu açıklayıcı ve anlatımcı bir ‘illüstrasyon’ olmaktan çıkartır. Sanat eseri, illüstrasyondan farklı olarak izleyicinin subjektif değerlendirmesine ve ‘gösterilen’in ötesindeki alt anlamları keşfetmesine olanak sağlayan bir yapıdadır.

İllüstratif etkilerden uzaklaşmaya yönelik ilk dönem çalışmalara örnek olarak Dostoyevski’nin “Suç ve Ceza” adlı romanından yola çıkarak gerçekleştirilen “Raskolnikov” heykeli gösterilebilir (Bkz. Resim 6.17). Raskolnikov’un, işlediği cinayet yüzünden yaşadığı vicdan muhasebesi, romanın temel sorunsalını oluşturur. Karakterin elinde baltasıyla cinayeti işlediği bir sahneyi betimlemek yerine (Bkz. Resim 6.16), cinayet sonrası odasında kendi iç hesaplaşmasını yaptığı bir ana odaklanmak, metnin sınırlarının dışına doğru genişleyen bir okumaya olanak sağlamaktadır. Heykelde Raskolnikov, eylemin kendisini gerçekleştirirken değil, eylemin yarattığı psikolojik gerilim içinde tasvir edilmekte, dolayısıyla karakterin zihninden geçenler, izleyicinin yorumuna açık bir hale gelmektedir.



Resim 6.16. Piotr Dumala, “Suç ve Ceza Romanı için illüstrasyon”2000

¹³⁰ Açıya Betül GÖNÜLLÜ, “İllüstrasyon (Resimleme) Sanatını Tanımlamak”, 913



Resim 6.17. “Raskolnikov” 2016

Odadaki nesnelere konumlanışı, duvarlardaki yer ve tavanındaki döşemelerin dizilişi, figüre doğru yönelmekte ve nesnelere üst üste sıkışık bir biçimde olması, odanın kasvetini, dolayısıyla figürün içinde bulunduğu ruh halini ifade etmektedir. Toksöz’e göre; “İnsan bedeni ve hareketleri, mekân ile sürekli bir etkileşim halindedir. Mekânı oluşturan öğeler, bedenin hareketlerini barındırır, sınırlar ve yönlendirir”.¹³¹

Birçok kez, tekrar eden oda formu, ev imgesinin bir uzantısı olarak görülebilir. Oda veya evin, insanla olan ilişkisi; kapsayıcı ve onu çevreleyen bir anlayışta ortaya konulmasına karşın aynı zamanda insan zihninin bir yansıması olmaktadır. “...ev insana hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sunar... Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir.”¹³²

¹³¹Bkz, (126), TOKGÖZMAN, 88.

¹³² Gaston BACHELARD, *Mekânın Poetikasi*, 40.



Resim 6.18. “Yer Altından Notlar” 2016

“Mekânı kullanan insan ve insan bedeni, mekânın biçimini doğrudan etkiler. Beden hareketleri biçimi belirler, sınırlandırır ve aynı zamanda geliştirir. Bunun tam tersi de geçerlidir: Dar bir mekân küçük hareketlere izin verir, geniş mekânlarda ise beden hareketleri de genişler. Buna göre başlangıç noktasının mekân veya insan olarak belirlenmesine bağlı olarak, insanın mekânın fiziksel yapısına olan etkisi ya da mekânın insana getirdiği açılımlar veya kısıtlamalar, mekânın o mekândaki insanın yapısını ve kişiliğini belirleyen olgulardır.”¹³³

¹³³Bkz., (30), TAŞÇIOĞLU, 44.



Resim 6.19. "Karamazov Kardeşler" 2016



Resim 6.20. "Kumarbaz" 2016

‘Ah Güzel İstanbul’ adlı sinema filminden yola çıkarak hazırlanan çalışmada, daha önceki işlerden farklı olarak, hali hazırda var olan görsel bir imajın, üç boyutlu alanda yeniden yorumlanması söz konusudur (Bkz. Resim 6.22). Bu iki farklı medya arasındaki aktarım sırasında, film sahnesinde var olmayan (bulut, denizin dalgaları vs. gibi) bazı mekansal elemanlar, heykelin plastik etkisini güçlendirebilmek amacıyla kompozisyona dahil edilmiştir. “Masumiyet”, “Muhsin Bey”, “Sevmek Zamanı” gibi çalışmalar, yine aynı dönemde, sinema filmlerinden yola çıkılarak gerçekleştirilen araştırmalar arasındadır (Bkz. Resim 6.23), (Bkz. Resim 6.24), (Bkz. Resim 6.25).



Resim6.21. Atıf Yılmaz“Ah Güzel İstanbul ” 1966



Resim6.22. “Ah Güzel İstanbul”2018



Resim 6.23. "Masumiyet/ Z.Demirkubuz"2017



Resim 6.24. "Sevmek Zamanı/Metin Erksan"2017



Resim 6.25. “Muhsin Bey/YavuzTurgul” 2017



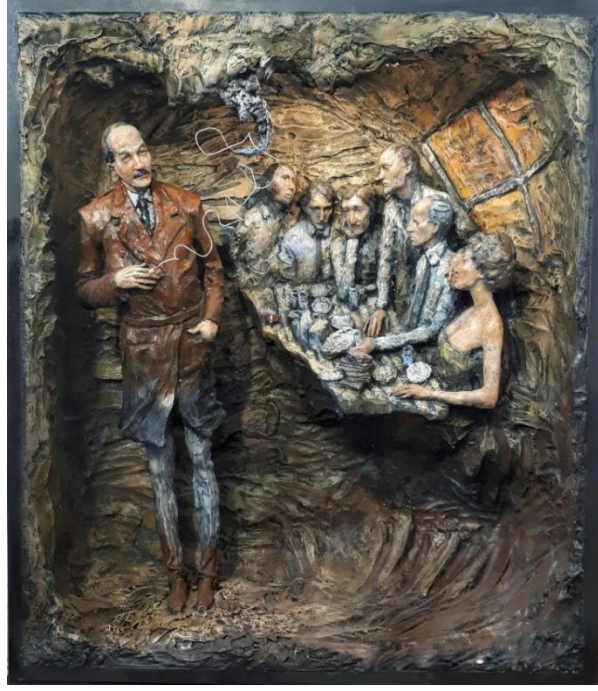
Resim 6.26. “İzsürücü/ Tarkovsky” 2020

“Bulutlu Gece” adlı çalışmada mekân, figürün üzerine doğru bükülmüş, deforme olmuş bir halde belirmektedir (Bkz. Resim 6.27). Odanın içinde, uçuşan, buluta benzer bir form, zihnin bir uzantısı olarak mekâna yayılmış, figürün mekâna yaptığı imgesel bir müdahale haline gelmiştir. Mekân ve figürün sınırları giderek belirsizleşmeye ve birbiri içinde kaybolmaya başlamaktadır.



Resim 6.27.“Bulutlu Gece” 2018

2018 yılından sonraki çalışmalarda mekânsal imgeler, önceki dönemlerde olduğu gibi keskin sınırlarla figürden ayrılmayan daha az tanımlı bir hale doğru evrilmiştir. “Meyhane”, “İstanbul Ansiklopedisi” ve “Karayel” gibi işlerde kendini gösteren mekânsal imgeler, ilk dönem çalışmalara oranla figürlere daha az müdahale eden bir karakterde belirmekte ve biçimsel bütünlüğe hizmet etmektedirler (Bkz. Resim 6.28), (Bkz. Resim 6.29), (Bkz. Resim 6.30).



Resim 6.28.“Meyhane” 2018



Resim 6.29.“İstanbul Ansiklopedisi” 2018



Resim 6.30. “Karayel” 2019



Resim 6.31. “John Lennon ve Yoko Ono” 2019



Resim 6.32. "Palto,(eskiz)" 2019



Resim 6.33. "Palto" 2019



Resim 6.34. “Ressam” 2020

2019 sonrası ise çalışmalarda mekân ögesi oda, ev, şehir, yol, merdiven, ağaç, bulut, dalga vs. gibi tanımlanabilir imajlar yerine, soyutlama yoluyla meydana gelen bir mekan imgesine dönüşmektedir. ‘Ressam’ adlı çalışma, kendi mekânını yaratan bir insan imgesini ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Ressamın çizgisi giderek üç boyutlu alana yayılır, onu çevreleyen bir forma doğru evrilir ve mekânın kendisine dönüşür. İnsanın varoluş sürecini oluşturan etkinliği, aynı zamanda kapsayıcı bir mekân haline gelmektedir. Kendini üreten insan, artık kendi kendisinin mekânı haline gelmiş olacaktır.

2010-2021 yılları arasındaki 11 yıllık süreçte gerçekleştirilen çalışmaların, mekânsal imgeyi ele alış biçimleri incelendiğinde, anlatımcı öğelerin giderek geri plana çekildiği, özellikle mekân algısını oluşturan plastik elemanların, soyut bir çizgiye doğru evrimleştiği görülmektedir. Mekânsal imgelerin natüralist bir tavırdan uzaklaşarak daha soyut bir anlayışta yorumlanması, izleyiciye sınırları keskin bir biçimde belirlenmemiş ve kendi hayal gücü ile tamamlayabildiği özgür bir alan yaratma olanağı sağlamaktadır. Böylelikle heykel, izleyicinin yorumlarıyla katılabildiği ve her yeni kurulan ilişki ile birlikte yeniden üretilebilen bir yapıya elverişli hale gelmektedir.



Resim 6.35.“Sokak” 2021

7. SONUÇ

20.yüzyıl başında ortaya çıkan sanatsal akımlar, heykel ve mekân ilişkisini yeniden şekillendiren bir değişim sürecine yön vermiştir. Heykel sanatının yerleşik bir ögesi olan kaideyi ortadan kaldırarak, heykelin fiziksel çevre ile dolaysız bir iletişim kurmasını sağlayan konstrüktivizm ve minimalizm gibi sanatsal hareketler, mekânı heykelin edilgen bir dayanak noktası olmaktan çıkarıp, biçimsel olarak heykele dâhil olan plastik bir elemana dönüştürmüştür. Modern heykel, mekâna doğru genişleyen yeni bir form anlayışı geliştirmiş, böylece izleyicinin etkin bir katılımcıya dönüşebildiği ifade olanaklarına ulaşmıştır.

Heykelin fiziksel anlamda içinde bulunduğu ve temas ettiği alan olarak mekân, izleyici ile kurulan ilişkinin biçimini belirlemektedir. Bu anlamda fiziksel ve çevresel bir unsur olarak mekân ile heykel ilişkisi, konstrüktivizm ve minimalizm akımlarının geliştirdiği uygulamalardan, enstalasyon çalışmalarına değin, 20.yüzyıl boyunca çeşitli sanatsal çözümlerin üretildiği, önemli bir sorgulama alanı haline gelmiştir.

Mekânın heykel ile kurduğu bir diğer ilişki biçimi ise plastik bir değer olarak, imgesel düzlemde kendini göstermektedir. Modern heykel, mekân ile çevresel bir unsur olarak kurduğu ilişkinin yanı sıra, mekânı imgesel bir boyutta ele alan, mekânsal öğelerin plastik bir anlamda kurgulandığı uygulamalar gerçekleştirmiştir. 20. yüzyılda, disiplinler arasındaki keskin çizgilerin giderek belirsizleştiği, heykel, mimari, resim, fotoğraf vs. gibi farklı sanatsal formların birbirleri ile etkileşim içinde olduğu bir sanat anlayışı gelişmiştir. Bu yeni anlayış, heykelin farklı materyalleri tercih etmeye başlaması, mimarinin veya resmin alanına doğru genişlemesi gibi yalnızca teknik ve yapısal anlamda yenilenmesini değil aynı zamanda imgesel alanda çeşitlenmesini sağlamıştır. Mimari formların işlevinden koparılıp, plastik bir forma dönüşmesi ya da peyzaj, natürmort gibi resimsel alanların, heykel dilinde yer almaya başlaması bu etkileşime bağlı olarak gelişmiştir. Kule, bina, ev gibi mimari

formlardan, ağaç, nehir gibi doğal formlara, sandalye, şişe, masa, vs. gibi nesnelere kadar geniş bir çerçevede, mekânı imgesel düzlemde ele alan çalışmalar ortaya konmuştur. Hermann Obrist'in "Hareket" (Bkz. Resim 5.15), Syvlain Coentini'nin "Binalar" (Bkz. Resim 5.17) isimli çalışmalarında, mimari formlar heykelin plastik alanına taşınmaktadır. Umberto Boccioni, "Bir Şişenin Boşlukta Gelişimi" adlı heykelinde (Bkz. Resim 5.1) bir natürmortu, David Smith, "Houdson Nehri Manzarası"nda ise bir peyzajı yorumlamaktadır (Bkz. Resim 5.19).

20. yüzyılda, mekânı imgesel ve plastik bir anlamda ele alan uygulamalar, dönemsel, biçimsel ve üslup özelliklerine göre kategorize edilerek araştırıldığında, kimi zaman belirli sanatçıların üzerinde yoğunlaştığı özgün ifade biçimleri olarak, kimi zaman da farklı sanatçıların ortak eğilimleri olan sanat akımları kapsamında ortaya koyulan çalışmalar karşımıza çıkmaktadır. Bir kısım çalışmalarda mekân imgesi bir bütün olarak heykelin kendisinin de mekâna dönüşmesi biçiminde ele alınırken, bazı durumlarda ise salt plastik bir öge olarak yorumlanmaktadır. Biçimsel ifadelerin çeşitliliği soyut sanata yaklaşan örneklerden, ekspresyonist, realist ve sürrealist anlayıştaki örneklere kadar geniş bir alana yayılmıştır. Her ne kadar mekânsal öğelerin ele alınış biçimleri ve amaçlarında farklı yaklaşımlar olsa da, 20.yüzyıl boyunca, mekân imgesinin, heykel sanatına verimli bir üretim alanı ve zengin ifade olanakları sağladığı görülmektedir.

Mekânın plastik bir öge olarak heykele dâhil olması, karşılıklı olarak birbirini etkileyen, üreten ve yansıtan mekân ve insan ilişkisinin yorumlanmasıdır. Mekânsal imgeler, insanın mekâna doğru genişleyen ve ona dâhil olan varlığını ortaya koyar. Çevresel koşullara uyum sağlayabildiği gibi aynı zamanda onu dönüştürme yetisine de sahip olan insan, çevresi ile etkin ve edilgen konumda olduğu iki yönlü bir ilişki sürdürmektedir. Bir yandan çizdiği sınırlar çerçevesinde yaşamsal faaliyeti yönlendiren, bir yandan da esnek ve sürekli olarak değişim gösterebilen yapısı ile mekân, insanın zihinsel bir uzantısı haline gelmektedir. Toplumsal, kültürel ve ya psikolojik yönleri ile insana dair çeşitli veriler iletebilme olanaklarına sahip olan mekânsal imgeler, izleyiciye bu bilgilerin zihninde uyandırdığı çağrışımlar

ekseninde, sanatçının aktarmayı amaçladığı duygu ve ya düşünceyi yorumlayabilme imkânı sağlamaktadır.

‘Uygulamalar’ bölümünün, ‘20.yüzyıl heykel sanatında mekân yorumları’ başlığı altında incelenen çalışmalar ile olan bağlantısı, karşılaştırmalı bir biçimde değerlendirildiğinde; mekânsal imgeler alanında gerçekleştirilmiş olan diğer sanatçılara ait çalışmalara oranla, anlatımcı öğelerin ‘uygulamalar’ alanında daha yoğun bir biçimde öne çıktığı görülmektedir. Edebiyat, sinema, tiyatro gibi dramatik formlar ile olan etkileşimden kaynaklanan bu durum, heykellerde kurgusal mekânların, betimlemeye dayalı ifade edilmesine yol açmıştır. Özellikle ilk dönem çalışmalarda, mekânsal tasvirlerdeki detaycı anlatım, heykelin bütünsel yapısına hizmet etmeyen illüstratif öğelerin oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca anlatımcı anlayışın, izleyicinin heykel ile kurduğu ilişkiye kısıtlayıcı yönde müdahale eden, imgesel alanda katılımcı olmasını engelleyen etkileri söz konusudur.

‘Uygulamalar’ bölümü, bu eleştirel değerlendirmeler ekseninde, mekânsal öğelerin fiziksel gerçeklikte olduğu gibi tasvir edilmesine dayalı, anlatımcı ifade biçimlerinin baskın olduğu işlerden başlayan ve giderek bu anlayıştan uzaklaşma eğiliminde olan işlere doğru ilerleyen bir süreci, kendi içindeki değişimleri ve aşamaları ile birlikte incelemektedir. Bu araştırma süreci; mekânsal öğelerin, insanın içinde bulunduğu ve eylemlerini gerçekleştirdiği edilgen konumundan çıkıp, kompozisyonun kurucu ve etkin bir öğesi olması gerektiği sonucuna ulaşmıştır.

Eser metin çalışması, mekânsal imgeyi biçimsel ifade alanını oluşturan plastik bir eleman olarak ele almasının yanı sıra, insan ile olan ilişkisi açısından değerlendirmektedir. Merkezinde insanın olduğu bir içeriğe dâhil olan mekânsal imgeler, insanı çevreleyen ve karşılıklı etkileşimde bulunan bir çerçevede biçimlenmektedir. Bu sayede mekânsal imgeler, insanın nesnelere, doğayla, mimariyle, evler, caddeler, şehirlerle ve diğer insanlarla, dolayısıyla en temelde kendisi ile olan ilişkisini, bütünsel olarak ifade edebilmesini sağlamaktadır. Her an etrafımızda yeni görünümleri ile beliren, sınırları, köşeleri, ışığı ve gölgeleri ile

bedenimiz ve zihnimizin uzantısına dönüşmüş olan mekânlar, sanatın büyüğü kadrajında yerini aldığında insana dair çoğalıp genişleyen derinlikli bir kavrayışa yol açacaktır.



KAYNAKÇA

AKAN, Adnan (2016), “Timaios Diyaloğunun Etik-Politik Okuması”. **Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**, 9(2), 1-23.

AKALIN, Tolga, **Modern Sanatın İçerisinde İnce Uzun Bir Figür (Alberto Giacometti)** <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1364040728.pdf>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

AKARSU, Bedia (2014), “Kant’da mekân ve zaman kavramları”, **Felsefe Arkivi**, 108-122, https://dergipark.org.tr/tr/pub/iufad/issue/1327/15638#article_cite . Erişim tarihi: 25.10.2020

ALAMDARI, Sara F. (2012). **Resim ve Mekân: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme**, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, Trabzon.

ANTMEN, Ahu (2014), **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 8.baskı, Sel Yayıncılık İstanbul.

ARİSTOTELES (2019), **Fizik**, Çev. Saffet Babür, 7.baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ARSLAN, Ahmet (2019), **Felsefeye Giriş**, 27.baskı, Serbest Akademi Yayınları, Ankara.

ATASEVEN, Olcay (2012) **Dan Flavin’in Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı**, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Mayıs-Haziran 2012-09, 85-95

AVAR, Adile A. (2009), “Lefebvre’in Üçlü–Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân– Diyalektiği”. **Dosya 17, Mimarlık ve Mekân Algısı**, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, 7-16, <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf> . Erişim tarihi: 28.10.2020

BACHELARD, Gaston (2017), **Mekânın Poetikası**, 4.baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.

BAHADIR, Aşkın (2018), **Postmodernitede Parçalanmış Gerçeklik, Mekân ve Sanatta Beden Algısı**. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Anabilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Programı, İzmir.

BATUR, Enis (1999), **Modernizmin Serüveni**, 3.baskı, Yapı Kredi Yayınları Sanat – 43, İstanbul.

BAUDRİLLARD, Jean (1996). “Sanat, Yanılsama ya da Dünyanın Otantik Yazısı”. **Hayalet Gemi**, 29, Mart-Nisan, (:48-50)

BİLGİLİ, Münür (2020), “Coğrafyada Mekân Felsefesi Üzerine Yaklaşımlar”. **DergiPark, International Journal of Geography Education**, 41,(:89-97). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/939724> Erişim Tarihi: 01.11.2020

BUDAK, Zekiye (2018). **Görüntü – Mekân İlişkisinde İmge**, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

CEVİZCİ, Ahmet (1999), **Felsefe Sözlüğü**, 2.basım, Felsefe Dizisi, 6. Kitap, Paradigma Yayınları, İstanbul.

ÇETİN, Ayhan (2011), **19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti**, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

DANIEL, Buren (2000), “Kente Yerleşmek”, **Sanat Dünyamız**, 78, 133-149.

DEMİRKAYA, Handan (1999), **Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı**, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1996), **Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat**, 16.baskı, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara.

ECZACIBAŞI Sanat Ansiklopedisi, (1997), Yem Yayınları, İstanbul.

EMRALI, Refa (1994), **İçmekânda Mekân Probleleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar**, Sanatta Yeterlilik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

ERGİN, Nilüfer (1998), **Heykel ve Çevre İlişkisi**, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

ERSOY, Esra (2010), **Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekânsal İmge Kullanımıyla Durağan Mekânın Dinamik Mekâna Dönüşümü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

FOSTER, Hal (2009), **Gerçeğin Geri Dönüşü – Yüzyılın Sonunda Avangard**, Çev. Esin Hoşsucu, 2.basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (2004), **Sanatın Öyküsü**, 4.baskı, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul

GÖNÜLLÜ, Açıya Betül, (2017), **İllüstrasyon (Resimleme) Sanatını Tanımlamak**, 1.Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, 909-919
https://drive.google.com/file/d/0Byr78_LL0s0fYVd2OU02b1V6MVU/view.Erişim Tarihi: 01.11.2020

GÜNAL, B.-Nur, E(2007). “İnsan–Mekân İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psikososyal Kalitenin İrdelenmesi”, **İtüdergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım**, Cilt:6, 1, (:19-30). İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Bina Bilgisi Programı, İstanbul.

HAKLI, Şaban (2007), “İslam Felsefesinde Mekân ve Boşluk Tasavvurunun Kozmolojiye Tatbiki”, **Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 6, 12, (:41-58), <https://dergipark.org.tr/pub/hititilahiyat/issue/7693/100794> . Erişim Tarihi: 01.11.2020

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2000), **Türk Dili Sözlüğü**, 3.baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

HASOL, Doğan (2010), **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, 11.baskı, Yem Yayınları, İstanbul.

HARRİSON, C.-WOOD, P. (2011), **Sanat Olarak Sanat , 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi**, 2.baskı, Küre Yayınları, İstanbul.

HARVEY, David. (2010) **Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökleri**, Çev: Sungur Savran,5.basım, Metis Yayınları, İstanbul.

HİKMET, Nazım (1991) **Yatar Bursa Kalesinde/Şiirler 4** , 1.Baskı, Adam Yayınları, İstanbul.

KAHVECİOĞLU, Hüseyin, L. (1998), **Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model**, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
<https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/16653>

KAPLAN, Merve (2019), **“Platon’un Timaios ve Şölen Diyaloglarındaki Kavramlarına Farklı Yaklaşımlar”**. Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi **3, 2, (:116-123)**. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/farabi/issue/46925/549165> .
Erişim Tarihi : 01.11.2020

KARACAN, Nesrin (2013), **“Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu”**. **Sanat ve Tasarım Dergisi**, IV, 4, (:17-32),<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20648/220295>. Erişim Tarihi: 30.04.2021

KARACAN, Nesrin (2014) **Heykel, Kaide ve Kütle**. **Sanat ve Tasarım Dergisi**, VII, 7, 76-92. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192493> . Erişim Tarihi: 01.11.2020

KAYA, İlhan (2014), **“Coğrafi Düşüncede Mekân Tartışmaları”**, **Düşünme Dergisi** , 4, (:1-13), <http://www.possible.com/uploads/dergi/30.pdf>. Erişim Tarihi: 01.11.2020

KAYA, Gizem (2014), **Muğlak Mekân Açılımları Üzerine Bir Okuma**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı, İstanbul.

KAYIN, Emel (2001) **Tarihsel Süreçte İnanç ve İdeolojilerin İfade Zeminini Olarak Mimari Yüzeyler, Mimari Biçimlendirmede Yüzey**, Mimarlar Odası Yayınları, 127, Ankara.

KEDİK, Ayşe, S. (1997) “Heykelin Temsiliyeti ve Mekânla İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Minimal Heykele Bir Bakış”. **Türkiye’de Sanat (PlastikSanatlar Dergisi)**, 29, (:50- 51)

KILIÇ, Elife (2011). **Aristoteles ile Farabi’nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

KÖSEM, Zeynep (2015). **20.Yüzyıldan Günümüze Heykel Sanatında İnsan Figürünün Değişimi**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul.

KRAUSS, Rosalind (2002), “Mekâna yayılan heykel” Çev. Tuncay Birkan. **Sanat Dünyamız**, 82, 103-110

KURTAR, Senem (2012), “Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu”. **Posseible Düşünme Dergisi**.http://tucaum.ankara.edu.tr/wp-content/uploads/sites/280/2015/08/semp7_41.pdf . Erişim Tarihi: 01.11.2020

LEFEBVRE, Henri (2014), **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, 2.baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

LEPPERT, Richard (2017),**Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**, 3.baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MUHMED, K. ve KARADAS, C. (2008). “Ebü’l-Muîn en-Neseffî’ye Göre Allah ve Mekân”. **Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 17, 1, 245-262.

O’DOHERTY, Brian (2019),. **Beyaz Küpün İçinde. Galeri Mekânının İdeolojisi**, 4.baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ÖZAYTEN, İpek Ş. (2017), “Günümüz Mekânsal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren’in Sergileme Pratikleri” **İdil Sanat ve Dil Dergisi** VI, 39, 6, 3235-3243 <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1511942847.pdf>. Erişim Tarihi: 07.05.2021.

ÖZERTURAL, Rafiye (2007). **Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimari ve Heykel**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

PLATON (2010), **Timaios**, Çev: Furkan Akderin, 3.baskı, Say Yayınları, İstanbul.

POLEZZI Loredana, ROSS Charlotte, (2007) ”**In Corpore , Bodies In Post-Unification**” 1.baskı, Fairleigh Dickinson University Press,U.S.

SATI, Ahmet Nazif (2005). **Mekânda Öyküselleştirme**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı, İstanbul.

SARI, Engin (2016). **Sanatta Değişen Mekân Algısıyla Beraber Nesnenin Yeni Rolü**, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,Heykel Anasanat Dalı,Ankara.

SÜALP, Akbal (2004), **Zamanmekân, Kuram ve Sinema**,1.baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

ŞENYAPILI, Önder (2003), **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**. 1.baskı, Odtü Geliştirme Vakfı Yayıncılık, Ankara.

ŞİMŞEK, Vildan (2014), **Modern Heykelin Doğuşu ve Gelişimi**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Erzurum.

TANYELİ, Uğur (2000), Tartışma: Gülsün Karamustafa, Uğur Tanyeli/Kent: Hazır-Yapıt, **Sanat Dünyamız**,78,(:119-128)

TAŞ, Gökhan (2011), **Tarihsel Gelişim Sürecinde Çevrenin Heykelle, Heykelin de Çevreyle İlişkilendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel Anasanat Dalı, Erzurum.

TAŞTAN Tuğba R.,“**Daniel Buren’in Sanatında Bir Bağlam Olarak Mekân**”, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC ISSN: 2146-5193, January 2021 Volume 11 Issue 1, p.301-322.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1345792>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

TAŞÇIOĞLU, Melike (2013), **Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân**, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

TOKGÖZMAN, Selen (2017), **Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Antalya.

TOLUYAĞ, Dilek (2020), “Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne ve Sanatçı Örnekleri”, **Akademik Sanat**, VI, 11, 101-114.

UYSAL, Mehmet A. (2009), **Sanatta Mekân Algısı- Mekânla Oynamak**, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

ÜNGÖR, Erdem (2011). **Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

YAZICI Aslı, **William James’in Descartes’in Duygu Kuramına Eleştirisi** <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11500.pdf>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

YILMAZ, Mehmet (2002), **Heykel sanatı**, 2.baskı, İmge Kitapevi, İstanbul.

ZEVİ, Bruno (2015), **Mimarlığı Görebilmek, Çev. Alp Tümertekin, 1.baskı, Daimon Yayınları, İstanbul.**

ZİSS, Awner (2009), **Estetik**, 1.baskı, Çev: Yakup Şahan, Hayalbaz Yayınları, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

Altervista, **Lucas Samaras, Oda 2**, <http://throughthelookingglass.altervista.org/lucas-samaras/>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

Cavin-Morris Gallery, **Sylvain Coentin**, <https://static1.squarespace.com/static/539c7a05e4b0f115ca935b6f/t/56f55f6586db433fc5aa92d0/1458921317291/Coentin%2C+Sylvain+CV.pdf> Erişim Tarihi: 04.05.2021

Christies, **10 Things To Know About Jean Dubuffet-**
<https://www.christies.com/features/10-things-to-know-about-Jean-Dubuffet-8066-1.aspx>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

Circlelove.co **Minimalizm akımını Baslatan 8 Sanatçı,**
<https://circlelove.co/minimalizm-akimini-baslatan-8-sanatci/>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

Melissa Viera, **Artist Essay- Alfredo and Isabel Aquilizan,**
<https://medium.com/@melissa.viera/wk-10-artist-essay-alfredo-and-isabel-aquilizan-f96279d48dbd>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

Moma, **Alberto Giacometti 'the palaca at 4 a.m.'1932**
<https://www.moma.org/collection/works/80928>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

My Modern Met New, Mirrored Infinity Room Immerses Viewers in Mesmerizing World of Endless Reflections <https://mymodernmet.com/lucas-samaras-mirrored-infinity-rooms/>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

Sanatatak, **Richard Serra ve Michael Craig Martinden Sanat Hakkında 50 Yıllık Bir Sohbet** <http://www.sanatatak.com/view/richard-serra-michael-craig-martinden-sanat-hakkinda-50-yillik-bir-sohbet>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

Podraic E. Moore, **One Could Almost Call It Holiness.**
<https://www.tlonprojects.org/content/1-home/onecouldalmostcallitholiness-padraicmoore.pdf>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

The New York Times, **Robert Morris, 87, Dies; Founding Minimalist Sculptor With Manifold Passions,** <https://www.nytimes.com/2018/11/29/obituaries/robert-morris-dead.html>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

The Guardian, **Hermann Obrist,**
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/06/hermann-obrist-review>. Erişim Tarihi: 04.05.2021

ÖZGEÇMİŞ

2005: Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü

2008: Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans Programı

2022: Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü Sanatta Yeterlik Programı.

Seçilmiş Kişisel Sergiler

2010 “puslu kıtalar atlası” cda Project, Beyoğlu , istanbul

2012 “dersaadet” galeri eksen Nişantaşı , istanbul

2014 “dostoyevski” galeri eksen nişantaşı İstanbul

2016 "türk filmi" galeri eksen nişantaşı istanbul

Seçilmiş Grup Sergileri

2009 "Karma Sergi" CDA Project, İstanbul

2014 "Bir Hikayem Var" Tiran, Arnavutluk

2016 “Teras Sergisi" Proje 41 , Elgiz Müzesi , İstanbul

2017 “where is sancho” Galeri Bu, İstanbul

2017 Elgiz müzesi teras sergisi

2019 “hominid” sevil dolmacı art galery

Sempozyumlar

2013 Taş Heykel Sempozyumu, Antalya

2014 Taş Heykel Sempozyumu, Alanya

2015 Kömürcüoğlu Heykel Sempozyumu, Denizli

2016 Değirmendere Ahşap Sempozyumu, İzmit

2017 İzmir Mermer Heykel Sempozyumu

2017 Transilvanya Ahşap Sempozyumu, Romanya

2018 Girne Mermer Heykel Sempozyumu, Kuzey Kıbrıs

2019 Rusya Kırım heykel Sempozyumu

Ödüller

2007 :HSBC Bankası Heykel Yarışması Başarı Ödülü

2011 :Beşiktaş Rotary Klüp Piri Reis Anıt Yarışması 2. lik ödülü

2011 :Kartal Belediyesi “Kartallı Kazım Anıt Yarışması” Mansiyon ödülü

2012 :İstanbul Rotary Klüp Yarışması Ödülü

2015 : Börklüce Mustafa Anıt yarışması mansiyon ödülü